BIBLIOTHÈQUE
DE L'ÉCOLE
DES HAUTES ÉTUDES

PUBLIÉE SOUS LES AUSPICES

DU MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE

SCIENCES PHILOLOGIQUES ET HISTORIQUES

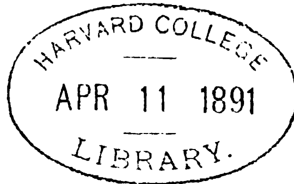
QUATRE-VINGT-TROISIÈME FASCICULE

LE THÉATRE INDIEN, PAR SYLVAIN LÉVI, DOCTEUR ÈS LETTRES,
MAITRE DE CONFÉRENCES A L'ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES,
CHARGÉ DE COURS A LA FACULTÉ DES LETTRES,
LAURÉAT DE L'INSTITUT

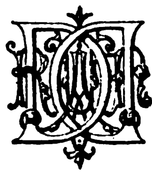


PARIS
ÉMILE BOUILLON, LIBRAIRE-ÉDITEUR
67, RUE RICHELIEU, 67

1890


HARVARD COLLEGE
APR 11 1891
LIBRARY.

LE THÉATRE INDIEN



CHARTRES. — IMPRIMERIE DURAND, RUE FULBERT.

LE

THÉATRE INDIEN

PAR

SYLVAIN LÉVI

DOCTEUR ÈS LETTRES,

MAITRE DE CONFÉRENCES A L'ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES,

CHARGÉ DE COURS A LA FACULTÉ DES LETTRES,

LAURÉAT DE L'INSTITUT



PARIS

ÉMILE BOUILLON, LIBRAIRE-ÉDITEUR

67, RUE RICHELIEU, 67

(EN FACE DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE)

1890


HARVARD
COLLEGE
LIBRARY

A LA MÉMOIRE

DE MON MAITRE BIEN-AIMÉ

ABEL BERGAIGNE

PROFESSEUR A LA FACULTÉ DES LETTRES

MEMBRE DE L'INSTITUT

BIBLIOGRAPHIE

ÉDITIONS ET TRADUCTIONS

Nous n'avons pas essayé de dresser une liste complète des ouvrages et des articles relatifs au théâtre indien ; les travaux importants sont mentionnés, soit dans le texte, soit dans les notes de notre livre ; les autres n'ont pas besoin d'être signalés au lecteur qui n'a point de profit à en tirer. Mais il est utile et même indispensable de désigner avec précision les éditions que nous avons employées comme références. Le mélange de la prose avec les vers dans les drames sanscrits rend les citations difficiles et compliquées ; tant qu'on n'aura point adopté une unité de mesure absolue, comme le *grantha* proposé par M. E. Leumann[1], il sera nécessaire de choisir une édition spéciale et d'en adopter la pagination. Nous nous sommes efforcé de prendre pour base métrique les éditions les plus estimées et les plus répandues ; nous avons dû cependant, en des cas heureusement très rares, faire un choix arbitraire entre des éditions de valeur égale ou même préférer à la meilleure édition une édition inférieure. Pour réparer au moins en partie ces injustices ou ces erreurs involontaires, nous indiquons dans notre liste, en outre des éditions consultées, les autres éditions recommandables.

1. Ernest Leumann, *Eine Bitte an die künftigen Herausgeber von Dramen*, etc., Z. d. D. M. G. XLII, 161 sqq.

Les passages en vers se citent sans difficulté ; le chiffre des vers concorde, ou à peu près, dans toutes les éditions ; l'existence de plusieurs recensions entraîne naturellement des divergences considérables propres à chacune d'elles, mais communes à tous les textes qui la reproduisent. Nous indiquons par des chiffres arabes, précédés par la lettre *v.*, le numéro des vers cités, et nous ajoutons s'il y a lieu en chiffres romains le numéro de l'acte. La précaution n'est pas superflue, car les éditeurs comptent tantôt tous les vers de la pièce à la suite, et tantôt recommencent à compter du chiffre 1 à chaque acte.

Pour les passages en prose, nous indiquons (après le numéro de l'acte, en général) la page par la lettre p. et s'il y a lieu la ligne par la lettre l. Si deux chiffres arabes se suivent sans autre indication, le premier désigne la page, et le second la ligne.

Nous avons eu recours au même système de référence pour les ouvrages d'un autre genre écrits en prose ou mêlés de prose et de vers, et nous indiquons dans une seconde liste les éditions de ces ouvrages que nous avons employées.

Les lecteurs désireux de se familiariser avec les œuvres du Théâtre indien seront sans doute satisfaits d'en connaître les traductions françaises parues jusqu'ici. Nous signalons également les meilleures traductions en langue étrangère des drames qui n'ont pas encore été traduits en français.

ÉDITIONS DE RÉFÉRENCE

A. Ouvrages dramatiques

ANARGHA RAGHAVA of Murâri with the commentary of *Rucipati,* edited by *Paṇḍita Durgâprasâda* and *K. P. Paraba.* Bombay, Nirṇayasâgara Press, 1887 (Kâvyamâlâ).

BALABHARATA, v. PRACANDAPANDAVA.

BALARAMAYANA nâma nâṭakam, mahâkavi çrî Râjaçekhara viracitam, çrî *Jîvânanda Vidyâsâgara* bhaṭṭâcâryeṇa viracitayâ vyâkhyayânvitam. Calcutta, 1884.

CAITANYACANDRODAYA, a drama in ten acts by Kavikarnapûra, edited by *Râjendralâla Mitra.* Calcutta, 1854 (Bibliotheca Indica).

CANḌAKAUÇIKA nâma nâṭakam Ârya-Ksemîçvara viracitam çrî *Jîbânanda Vidyâsâgara* bhaṭṭâcâryeṇa... prakâçitam. Calcutta, 1884.

ÇAKUNTALA. Kâlidâsa's Çakuntalâ, the Bengâlî recension... edited by *R. Pischel.* Kiel, 1877.

[Recension devanâgarî: Abhijñânaçakuntalâ (Kâlidâsa's Ring-Çakuntala) herausgegeben... von Dr. *Otto Boehtlingk.* Bonn, 1842. V. aussi dans la liste suivante sous le mot Arthadyotanikâ.]

DHANAMJAYAVIJAYA by Kâncanâcârya edited with notes by *Târânâtha Tarkavâcaspati.* Calcutta, 1871.

DHURTASAMAGAMA, comédie de Jyotirîçvara, éditée par *C. Cappeller* (édition autographiée sans couverture ni date).

HASYARNAVA, comédie de Jagadîçvara, publiée par *C. Cappeller* (édition autographiée sans couverture ni date).

JANAKIPARINAYA nâṭaka saptâṃkî hâ saṃskṛta mûla graṃtha Râmabhadra Dîksita yâṃnîṃ kelâ va tyâceṃ marâṭhî bhâṣâṃtara Gaṇeça Çâstrî Lele Tryaṃbakakara. Bombay, 1866 (Dakṣiṇâ Prize Series).

KAMSAVADHA of Çesakrsna, edited by *P. Durgâprasâda* and *K. P. Paraba.* Bombay, Nirṇayasâgara Press, 1888 (Kâvyamâlâ).

KARNASUNDARI of Bilhana, edited by *P. Durgâprasâda* and *K.-P. Parab.* Bombay, Nirṇayasâgara Press, 1888, (Kâvyamâlâ).

KARPURAMAÑJARI of Râjaçekhara with the commentary of Vâsudeva, edited by *Paṇḍita Durgâprasâda* and *K.-P. Paraba* Bombay, 1887 (Kâvyamâlâ).

MAHANATAKA, a drama in 9 acts by Hanuman, compiled by Madhusûdana Miçra, edited by *Jîbânanda Vidyâsâgara.* Calcutta, 1878.

(En cas d'indication spéciale) : Mahânâṭakaṃ çrîmad dHanûmatâ viracitaṃ çrî Dâmodara Miçrena saṃdarbhya saṃkalitam, Miçra Mohanadâsa viracita dîpikayâ sametaṃ ca, etac ca çrî... Gaṅgâviṣṇu-Khemarâjâbhyâṃ mudritaṃ. Bombay, 1886.

MALATIMADHAVA by Bhavabhûti with the commentary of *Jagaddhara,* edited by *R. G. Bhandarkar.* Bombay, 1876 (Bombay Sanskrit Series).

MALAVIKAGNIMITRA, ein drama KÂLIDÂSA's in fünf Akten... herausgegeben von *F. Bollensen*. Leipzig, 1879.

MALLIKAMARUTA nâma prakaraṇaṃ çrîmad DANDI (Uddaṇḍi) kaviçvarakṛtaṃ çrî Jîbânanda Vidyâsâgara bhaṭṭâcâryasyâjñayâ paṇḍitavareṇa çrî *Rañganâthâcâryeṇa* viracitayâ vyâkhyayânugatam. Calcutta, 1878.

MRCCHAKATIKA id est Curriculum figlinum ÇÛDRAKÆ regis fabula, sanskrite edidit *Ad. Fr. Stenzler*. Bonn, 1847, in-4°.

Le chiffre des vers est indiqué d'après l'édition suivante :

— nâma prakaraṇam Çûdraka nṛpativareṇa viracitam, çrî *Jîbânanda-Vidyâsâgara* bhaṭṭâcâryeṇa prakâçitam. Calcutta, 1881.

MUDRARAKSASA by VIÇÂKHADATTA, with the commentary of *Dhuṇḍhirâj* edited... by *K. T. Telang*. Bombay, 1884 (Bombay Sanskrit Series).

NAGANANDA nâma nâṭakaṃ mahâkavi çrî HARSA DEVA viracitaṃ çrî *Jîbânanda Vidyâsâgara* bhaṭṭâcâryeṇa viracitayâ vyâkhyayâ samudbhâsitam. dvitîyasaṃskaraṇam. Calcutta, 1886.

PARVATIPARINAYA. BÂNA's Pârvatîpariṇaya-nâṭaka herausgegeben von Prof. K. Glaser. Wien, 1883.

PRABODHACANDRODAYA KRSNA-MIÇRI comoedia, edidit scholiisque instruxit *H. Brockhaus*. Lipsiæ, 1845.

PRACANDAPANDAVA ein drama des RÂJAÇEKHARA...herausgegeben von *C. Cappeller*. Strasburg, 1885.

(Le même drame a été publié depuis dans la Kâvyamâlâ) : BALABHARATA of RÂJAÇEKHARA, edited by *P. Durgâprasâda* and *K. P. Paraba*. Bombay, 1887.

PRASANNARAGHAVAM çrî JAYADEVA kavi viracitaṃ çrî *Jîbânanda Vidyâsâgara* bhaṭṭâcâryeṇa saṃskṛtam. Calcutta, 1872.

PRIYADARÇIKA of çrî HARSA DEVA edited... by *Viṣṇu Dâjî Gadré*. Bombay, Nirṇayasâgara Press, 1884.

RATNAVALI. The Ratnâvalî of çri HARSA DEVA, edited... by *N. B. Godabole* and *K. P. Paraba*. Bombay, Nirṇayasâgara Press, 1882.

Une importante édition du même texte a été donnée par M. *Carl Cappeller* dans la Sanskrit Chrestomathie herausgegeben von Otto Bôhtlingk, zweite Auflage. Saint-Petersburg, 1877 (p. 290-329).

SAVITRICARITA châyânâṭakaṃ... bhaṭṭa Mâheçvarâtmajena ÇANKARALÂLENA viracitam. Bombay 1939 (1882 A. D.), Nirṇayasâgara Press.

SUBHADRAHARANA of MÂDHAVABHATTA edited by *P. Durgâprasâda* and *K. P. Paraba*. Bombay, Nirṇayasâgara Press, 1888 (Kâvyamâlâ).

UNMATTARAGHAVA of BHÂSKARA BHATTA, edited by *P. Durgâprasâda* and *K. P. Paraba*. Bombay, Nirṇayasâgara Press, 1889 (Kâvyamâlâ).

UTTARACARITA ou UTTARARAMACARITA, a drama in seven acts by BHAVABHÛTI, edited by *Jîbânanda Vidyâsâgara*. Calcutta, 1881.

VASANTATILAKA bhâṇaḥ çrî mahâmahopâdhyâya VARADÂCÂRYA kṛtaḥ çrîyukta *Damaruvallabha Çarmaṇâ* saṃçodhitaḥ. Calcutta, 1868.

VENI-SAMHARA. Veṇîsaṃhâra nâṭakaṃ çrî BHATTA NÂRÂYANA viracitam çrî *Jîbânanda Vidyâsâgara* bhaṭṭâcâryeṇa saṃskṛtam. Calcutta, 1886.

Le chiffre des vers est donné d'après l'édition suivante :

Veṇîsaṃhâra, ein drama in 6 akten von B. N. kritisch mit einleitung und noten herausgegeben von *Julius Grill*. Leipzig, 1871, 4°.

VIDDHAÇALABHAÑJIKA. The V. of RÂJAÇEKHARA with the commentary of Nârâyaṇa Dikṣita edited... by *Bhâskar Râmchandra Arte*. Poona, 1886.

VIKRAMORVAÇI a drama in five acts by KÂLIDÂSA, edited by *Shankar Pandit*. Bombay, 1879 (Bombay Sanskrit Series).

— ein drama Kâlidâsa's in fünf Akten... herausgegeben von *Fr. Bollensen*. Petersburg, 1846.

(en cas d'indication spéciale, et pour le commentaire) : The Vikr. of Kâlidâsa with the commentary (PRAKÂÇIKÂ) of RANGANÂTHA, edited by *K. P. Paraba* and *M. R. Telang*. Bombay, Nirṇayasâgara Press, 1888.

VIRACARITA ou MAHAVIRACARITA. The Mahâvîracarita of BHAVABHÛTI edited by *Anundoram Borooah*. Calcutta, 1877.

B. Autres ouvrages

ARTHA-DYOTANIKA, commentaire sur Çakuntalâ par RÂGHAVABHATTA, dans : *The Abhijñâna-çâkuntala...* with the commentary (Arthadyotanikâ) of Râghavabhaṭṭa, *edited by N. B. Godabole and K. P. Parabu ;* 2d edition Bombay, Nirṇayasâgara Press. 1886.

AVALOKA, commentaire sur le Daça-Rûpa, par DHANIKA (v. DAÇA-RUPA).

BHARATA. *Bhâratîya-Nâṭya-çâstra*. Adhyâyas XVIII, XIX, XX, XXXIV publiés par F. E. HALL, en appendice à son édition du Daça-Rûpa, 199-241 (v. DAÇA-RUPA).

Adhyâyas XV, XVI, XVII (de la recension G, cf. inf. p. 15) publiés sur le manuscrit en caractères granthas de la Société Asiatique de Londres par Paul REGNAUD, dans : *Annales du Musée Guimet*, t. I et II.

Adhyâya XXVIII publié par J. GROSSET : *Contribution à l'étude de la musique hindoue*. Lyon, 1888.

P. Désignation des deux mss. du Deccan College, Collect. 1873-74, nos 68 et 69 (distingués par les lettres a et b.) [1].

DAÇAKUMARACARITA of DANDIN with the commentaries of Kavîndra Sarasvatî and Çivarâma edited.. by *N. B. Godabole* and *K. P. Paraba*. Bombay, Nirṇayâsâgara Press, 1883.

DAÇA-RUPA, or Hindu canons of dramaturgy, by DHANAMJAYA, with the *Exposition* of DHANIKA, the AVALOKA, edited by F. E. Hall, Calcutta, 1861 (Bibliotheca Indica).

(Le chiffre romain indique le chapitre ; le chiffre arabe le vers.)

1. Nous devons à la libéralité de l'administration anglaise la communication de ces deux manuscrits ; nous nous sommes refusé pourtant à en tirer tout le parti possible. Un élève de M. Paul Regnaud, M. J. Grosset, nous avait annoncé son intention de publier, sur les conseils de son maître, le texte complet du Nâtya-çâstra; nous nous sommes fait scrupule de déflorer l'intérêt de son travail, et nous nous sommes borné à collationner nos mss. avec les chapitres déjà publiés pour corriger le texte imprimé lorsqu'il était inintelligible ou mutilé. En un mot nous n'avons emprunté aux mss. P que des variantes, et nous les avons remis entre les mains de M. Grosset.

RUDRATA. The KÂVYÂLAMKÂRA, with the commentary of Nami-sâdhu, edited by *Paṇḍita Durgâprasâda and K. P. Paraba*. Bombay, 1886 (Kâvya-mâlâ).

SARASVATIKANTHABHARANA, edited by *Anundoram Borooah*. Calcutta, 1883. (Les chiffres se rapportent aux pages.)

SAHITYA-DARPANA. The Sâhitya-darpaṇa or Mirror of Composition... by VIÇVANÂTHA KAVIRÂJA, edited by *Roer*. Calcutta, 1851 (Bibliotheca Indica).

English translation by *Ballantyne* and *Pramadâ-dâsa Mitra*. Calcutta, 1875 (Bibliotheca Indica).

(Les numéros se rapportent aux alinéas du texte et de la traduction.)

TRADUCTIONS DE DRAMES

A. *Traductions françaises*

Les *Chefs-d'œuvre du Théâtre Indien, traduits de l'original sanscrit en anglais par H. H. Wilson, et de l'anglais en français par A. Langlois* (Paris, 1828) contiennent :

Le Mritchtchakatî *ou* le Chariot d'Enfant (Mṛcchakaṭikâ).

Vikrama et Ourvasî *ou* le Héros et la Nymphe (Vikramorvaçî).

Mâlatî et Mâdhava *ou* le Mariage par surprise (Mâlatîmâdhava).

L'Outtara Râma tcharitra *ou* suite de l'Histoire de Râma (Uttararâmacaritra).

Le Moudrâ Râkchasa *ou* l'Anneau du Ministre (Mudrârâkṣasa).

Ratnâvalî *ou* le Collier.

Ces traductions, exécutées de seconde main, sans l'étude des ouvrages originaux, méritent à peine de porter ce titre.

BHAVABHUTI

UTTARARÂMACARITA. — Le dénouement de l'Histoire de Rama (Outtara-Rama-charita) .. avec une introduction sur la vie et les œuvres de Bhavabhouti par Félix Nève. Bruxelles-Paris, 1880.

MÂLATÎMÂDHAVA. — Madhava et Malati, drame en dix actes et un prologue de Bhavabhouti traduit du sanscrit et du prâcrit par G. Strehly, précédé d'une préface par A. Bergaigne. Paris, 1885 (Bibliothèque orientale elzevirienne, vol. XLII).

ÇUDRAKA

MRCCHAKATIKÂ. — La Mritchhakatika (le Petit Chariot d'Argile), drame en dix actes traduit pour la première fois du sanscrit en français par Hippolyte Fauche (dans : une Tétrade, ou Drame, Hymne, Roman et Poème, vol. I). Paris, 1861.

Le Chariot de Terre Cuite (Mricchakatika), drame sanscrit attribué au roi Çûdraka, traduit... par Paul Regnaud. Paris, 1877. (Bibliothèque orientale elzevirienne, vol. VI-IX.)

HARSA

NÂGÂNANDA. — La Joie des Serpents, drame bouddhique attribué au roi Çrî-Harcha-Deva traduit... du sanskrit et du prâkrit par Abel Bergaigne. Paris, 1879 (Bibliothèque orientale elzevirienne, vol. XXVII).

PRIYADARÇIKÂ. — Priyadarsika, pièce attribuée au roi Sriharchadéva, en quatre actes, précédés d'un prologue et d'une introduction traduite par G. Strehly. Paris, 1888 (Bibliothèque orientale elzevirienne, vol. LVIII).

JYOTIRIÇVARA

DHÛRTASAMÂGAMA. — Le Dhourta-Samagama, pièce du théâtre hindou traduite du sanscrit par Ch. Schoebel (Sans date, 24 p.).

KALIDASA

Deux drames de Kâlidâsa : *Çakuntalâ, Vikramorvaçî*, sont traduits dans les ŒUVRES COMPLÈTES DE KALIDASA TRADUITES DU SANSCRIT EN FRANÇAIS POUR LA PREMIÈRE FOIS PAR H. FAUCHE, 2 tomes. Paris, 1859-60.

MÂLAVIKÂGNIMITRA. — Malavika et Agnimitra, drame sanscrit traduit par Ph. Ed. Foucaux. Paris, 1877 (Bibliothèque orientale elzevirienne, vol. XIV), in-18.

Agnimitra et Mâlavikâ, comédie en cinq actes et un prologue mêlée de prose et de vers, traduite du sanscrit et du prâcrit par Victor Henry. Paris, 1889.

ÇAKUNTALÂ. — Sacontala ou l'Anneau fatal, drame traduit de la langue sanskrite en anglais par Sir W. Jones, et de l'anglais en français par le cit. A. Bruguière. Paris, 1803.

La Reconnaissance de Sacountala, drame sanscrit et prâcrit... traduit sur un manuscrit unique de la Bibliothèque du Roi par A. L. Chézy. Paris, 1832.

La Reconnaissance de Sakountala... traduit du sanscrit par P. E. Foucaux. Paris, 1867. (Nouvelle collection Jannet).—Nouveau tirage, Paris, 1874.

Sacountala, drame en sept actes mêlé de prose et de vers, traduit par Abel Bergaigne et Paul Lehugeur. Paris, 1884. (Nouvelle Bibliothèque classique des *éditions Jouaust).*

VIKRAMORVAÇÎ. — Ourvaci donnée pour prix de l'héroïsme. Drame... traduit du sanscrit par P. E. Foucaux. Paris, 1861 (réimprimé dans la Bibliothèque orientale elzevirienne, vol. XXVI).

VIÇAKHADATTA

MUDRÂRÂKṢASA. — Le Sceau de Râkchasa, drame sanscrit en sept actes et un prologue par Viçâkhadatta, traduit... par Victor Henry. Paris, 1888, in-8. (Collection orientale, vol. II).

B. Traductions en langue étrangère

BANA

PÂRVATÎPARINAYA. — Pârvatî's Hochzeit, ein indisches Schauspiel zum ersten male ins Deutsche übersetzt von K. Glaser. Triest, 1886.

BHATTA NARAYANA

VENÎSAMHÂRA. – Venísanhára Nátaka, a sanscrit drama done into English by Sourindro Mohun Tagore. Calcutta, 1880.

BHAVABHUTI

MAHÂVÎRACARITA. — The adventures of the great hero Râma... translated into english prosa from the sanskrit by John Pickford. London, 1871.

HANUMAT

MAHÂNÂTAKA. — A dramatic history of king Râma by Hanûmat translated into english from the original sanskrita by Maharaja Kalikrishna Bahadur. Calcutta, 1840 (sur la recension de Madhusûdana).

HARSA

RATNÂVALÎ. — Ratnavali oder die Perlenschnur... zum ersten Male ins Deutsche übersetzt von Ludwig Fritze. Chemnitz, 1878.

KRSNAMIÇRA

PRABODHACANDRODAYA. — Die Geburt des Begriffs. Ein theologisch-philosophisches Drama, zum ersten Male ins Deutsche übersetzt; mit einem Vorwort eingeführt von K. Rosenkranz. — Kōnigsberg, 1842. (La traduction, publiée sans nom d'auteur, est de Th. Goldstücker).

ARYA KSEMIÇVARA

CANDAKAUÇIKA. — Kausika's Zorn, ein indisches Drama zum ersten Male und metrisch übersetzt von Ludwig Fritze. Leipzig, 1883. (Collection de Ph. Reclam.)

ABRÉVIATIONS ET SIGNES DE CONVENTION

A. dy. = Artha-dyotanikâ.
An. R. — Anargha. = Anargha-Râghava.
An. R. Comm. = Commentaire de *Rucipati* sur l'Anargha-Râghava. (V. ANARGHA RAGHAVA.)
A. p. = Agni-Purâṇa.
Av. — Aval. = Avaloka.
Bh. — Bhar. = Bharata.
Ç. K. Dr. = Çabdakalpadruma.
Çak. = Çakuntalâ.
Çârṅg. P. = Çârṅgadhara-Paddhati.
D. — Daçar. — Daça-R. = Daça-Rûpa.
J. R. As. Soc. = Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland.
J. R. As. Soc. Bomb. Br. = Journal of the Bombay Branch of the Royal Asiatic Society.
K. S. S. — Kathâ-S. S. = Kathâsaritsâgara.
Mâlatî. = Mâlatîmâdhava.
Mâlatî. comm. = Commentaire de *Jagaddhara* sur Mâlatîmâdhava. (V. MALATIMADHAVA).
Mâlav. — Mâlavikâ. = Mâlavikâgnimitra.
Mṛcchak. = Mṛcchakaṭikâ.
Nâg. = Nâgânanda.
P. = Mss. du Nâṭya-çâstra de Bharata, collection du Deccan College. Pa = no 68; Pb = no 69. (V. BHARATA).
Ratnâv. = Ratnâvalî.
S. — S. D. — Sâh. D. = Sâhitya-darpaṇa.
Sarasv. k. = Sarasvatî-kaṇṭhâbharaṇa
Subhâṣ. = Subhâṣitâvalî.
Veṇî. = Veṇîsaṃhâra.
Vikr. = Vikramorvaçî.
Vikr. comm. = Commentaire de *Raṅganâtha* sur Vikramorvaçî. (V. VIKRAMORVAÇI, edited by Paraba and Telang, Bombay, 1888).
Vîra. — Vîracar. = Vîracarita *ou* Mahâvîracarita.
Z. d. D. Morg. Ges. = Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft.

** — L'ASTÉRISQUE renvoie à l'appendice. (Cf. appendice, page 1.)*

VALEUR DES CARACTÈRES POINTÉS ET PRONONCIATION

Notre système de transcription est conforme à l'usage général des indianistes. Les personnes étrangères à nos études peuvent négliger les points diacritiques qui accompagnent certaines lettres et qui permettent de reproduire les nuances de l'écriture indienne, la prononciation des caractères affectés de ce signe n'en est pas sensiblement modifiée. Deux lettres seulement se prononcent autrement que les caractères français employés à la transcription; la voyelle **U** se prononce *ou;* la sourde palatale transcrite **C** se prononce *tch.*

INTRODUCTION

Un siècle s'est écoulé depuis que l'Europe a appris l'existence du théâtre indien. En 1789, William Jones publiait à Calcutta une traduction anglaise de Çakuntalâ : *Sacontala, or the Fatal Ring, an Indian drama by Calidas, translated from the original Sanscrit and Pracrit.* L'enthousiasme qui accueillit cette révélation se propagea rapidement de proche en proche. Trois éditions nouvelles de la traduction parurent coup sur coup à Londres (1790, 1792) et à Edinbourg (1796). Forster en donna une version allemande en 1791 (Mayence et Leipzig); « le citoyen » A. Bruguière, une version française en 1803 ; West, une version danoise en 1793 ; Doria, une version italienne en 1815. En 1812, Taylor traduisait en anglais un drame allégorique, le Prabodha-candrodaya, moins séduit par les qualités littéraires de l'ouvrage que par les renseignements à en tirer sur la philosophie indienne. Le premier en date des indianistes français, Chézy, en faveur duquel la chaire de sanscrit fut créée au Collège de France, eut la gloire de publier la première édition européenne d'un drame sanscrit : *La reconnaissance de Sacountala, drame Sanscrit et Pracrit de Calidasa publié pour la première fois en original sur un manuscrit unique de la bibliothèque du Roi, accompagné d'une traduction française, de notes philologiques, critiques et littéraires, et suivi d'un appendice. Ouvrage publié aux frais de la Société Asiatique.* Paris,

1830. La nouveauté du travail, l'insuffisance des ressources, les difficultés spéciales des prâcrits encore mal étudiés n'empêchèrent pas Chézy d'établir son texte avec une sûreté admirable. Le dernier des éditeurs de Çakuntalâ, M. Pischel, se borne modestement à présenter son propre ouvrage « comme une réimpression améliorée de l'édition Chézy ». Tandis que la France créait l'étude philologique du théâtre indien, le nombre des drames traduits s'était accru brusquement. Les « *Spécimens du Théâtre des Hindous* » avaient paru à Calcutta en 1827. Le premier volume contenait une étude sur le système dramatique des Hindous, suivi de la Mṛcchakaṭî; le second, Vikramorvaçî, Mâlatîmâdhava et l'Uttaracarita; le troisième enfin, le Mudrârâkṣasa, Ratnâvalî, et un appendice où vingt-trois œuvres dramatiques étaient analysées, les unes en détail, les autres brièvement. Traduit en français par Langlois (Paris 1828), en allemand par Wolff (Weimar 1828), réimprimé à Londres en 1835, puis édité encore une fois dans les *Œuvres complètes* de Horace Hayman Wilson (1862-1871), l'ouvrage est resté classique; il est aujourd'hui encore le seul travail d'ensemble sur le théâtre indien. Malgré ses lacunes et ses imperfections, on le cite encore en Europe et dans l'Inde comme une autorité presque infaillible. Le goût littéraire et l'abondante érudition de Wilson méritent sans conteste une admiration profonde et durable; mais les moyens d'information dont il disposait étaient à la fois trop peu sûrs et trop limités pour lui permettre d'étudier son sujet avec une méthode vraiment scientifique; il se défendait lui-même d'une pareille prétention, et n'avait pour ambition que d'assurer au Théâtre Hindou une place dans la littérature anglaise. Depuis cinquante ans, les études sanscrites ont acquis la précision rigoureuse qui leur manquait à l'époque de Wilson. Les documents se sont accrus dans une proportion inattendue; Wilson admettait l'existence hypothétique de soixante drames au plus; les catalogues nous en font connaître aujourd'hui plus de trois cent cinquante. Les éditions critiques se sont multipliées; les chefs-d'œuvre ont été examinés avec un soin minutieux et patient. Les noms de Bollensen, de Stenzler, de Weber, de Boehtlingk, de Cappeller, de Pischel

marquent les étapes glorieuses de ce progrès. L'Inde, initiée à son tour aux méthodes exactes, a su les appliquer avec honneur; les éditeurs de la Série Sanscrite de Bombay, Bhandarkar, Shankar Pandit, K. T. Telang, se sont montrés les dignes émules des indianistes occidentaux. Les découvertes archéologiques ont ruiné les illusions de la vieille chronologie, et substitué au roman l'histoire littéraire. L'heure est venue de grouper les résultats partiels, et d'élever avec les matériaux préparés par une nouvelle génération d'érudits un édifice solide qui remplace les constructions brillantes, mais mal assises, des premiers orientalistes.

Un mémoire de M. Ernest Windisch, communiqué au Congrès des Orientalistes à Berlin en 1882, a rappelé l'attention sur les origines du théâtre indien. L'auteur y soutenait la thèse de l'influence grecque et groupait à ce point de vue un certain nombre de données jusque-là éparses. Son opinion a provoqué des adhésions ferventes et des critiques passionnées ; nous avons cru devoir la repousser avec énergie ; mais il convient de rendre justice à l'heureuse initiative de M. Windisch.

M. Windisch, comme Wilson, borne son étude aux drames écrits en sanscrit ; il les comprend sous la désignation collective de *Théâtre Indien ;* Wilson également désignait l'ensemble de cette littérature sous le nom de *Théâtre Hindou.* L'expression, chez l'un comme chez l'autre, peut paraître trop large, trop extensive. Les Indiens actuels possèdent, à côté des œuvres littéraires composées en sanscrit, des pièces destinées à un auditoire moins cultivé, écrites dans les langues populaires de l'Inde ; les ouvrages de cette catégorie inférieure continuent certainement une tradition ancienne ; les sujets de Vikramâditya n'étaient pas tous en état de comprendre et de goûter Kâlidâsa et lui préféraient des spectacles à portée de leurs connaissances et de leur esprit. Le nom de Théâtre Indien s'applique donc aussi bien aux plus humbles productions dramatiques qu'aux chefs-d'œuvre des grands maîtres. Tous les amusements fondés sur la représentation, depuis les simples tableaux vivants ou les marionnettes de bois, ont un droit égal à y être admis. Cependant nous n'avons pas hésité à suivre l'exemple de nos devanciers et à

conserver la désignation qu'ils ont mise en usage. La littérature qui est l'objet principal de notre travail peut sans doute recevoir le nom de Théâtre Sanscrit, et nous avons plusieurs fois employé à dessein cette expression restreinte ; mais elle ne mérite pas moins d'être appelée par excellence le Théâtre Indien.

Le théâtre populaire n'a pas d'histoire : les ouvrages destinés au vulgaire ne cherchent à plaire que par des moyens scéniques ; indifférents aux qualités littéraires que leur public ne saurait priser, ils ne portent pas en eux un élément de préservation ; dès que la mode a tourné, dès que les procédés ont changé, ils disparaissent sans retour, sans laisser même un souvenir ; ou, s'ils se perpétuent, c'est par des transformations constantes qui les accommodent sans cesse aux fréquents changements du goût ; ils n'existent pas à l'état stable. Le théâtre populaire n'offre pas non plus d'intérêt original ; les prétendues créations populaires ne sont que des mirages ; le peuple est une abstraction, il ne crée point. Les esprits puissants, et ils sont rares, possèdent seuls ce don. Un petit nombre de grands hommes fournit la provision d'idées, de pensées, et de formules qui alimente une génération entière. Ils sentent, avec la clarté d'un instinct supérieur, ce qui s'agite obscurément dans tous les esprits et dans toutes les consciences et donnent à ce chaos une forme arrêtée : la netteté de la conception produit la netteté de l'expression. Ils entrent dès lors dans la littérature. Des esprits médiocres s'emparent ensuite de leurs créations, et par une série de dégradations les mettent à la portée de la foule. Le théâtre sanscrit a par ce procédé alimenté la scène populaire ; dégagé brusquement, par un effort de génie, des essais informes qui présageaient sa venue, il atteignit aussitôt la perfection littéraire ; des imitateurs grossiers vinrent alors s'en inspirer, et en portèrent le reflet sur la scène populaire, qui continua à en vivre. Enfin le théâtre populaire a toujours, et dans l'Inde plus qu'ailleurs, un domaine restreint ; les langues parlées ne sont comprises que dans leurs provinces respectives ; les gens de Lahore n'entendent pas le tamoul, ni ceux de Madras, le bengali. Indépendamment des patois et des dialectes innombrables, l'Inde est partagée en plusieurs zones

linguistiques sans aucune affinité. Le sanscrit seul domine cette variété ; il est la langue littéraire et savante au Bengale comme au Penjab, à Delhi comme à Tanjore. Instrument sacré de la civilisation brahmanique, il a effacé les distinctions locales : la poétique du drame sanscrit est restée immuable à travers les contrées aussi bien qu'à travers les siècles. Fondée sur l'autorité d'un dieu et d'un saint, elle a été respectée comme un article de foi. Il est indispensable de la connaître jusqu'aux plus subtiles minuties avant d'étudier les œuvres dramatiques ; elle montre à quelles exigences le poète devait se plier et permet ainsi de fixer avec précision la part d'originalité propre à chaque auteur. C'est faute d'avoir établi les caractères généraux et les lois absolues du théâtre indien que tant d'écrivains ont porté sur Kâlidâsa, Bhavabhûti et leurs émules des jugements erronés : les chapitres de Lamartine, dans ses *Entretiens Familiers sur la Littérature*, et ceux de Saint-Victor dans les *Deux Masques* en sont une preuve éclatante.

Mais, avant d'exposer les lois de la poétique, il est nécessaire d'établir l'autorité relative des divers traités techniques ; composés en des siècles différents, dans des pays différents, par des écrivains qui appartiennent à des cultes différents, ils attestent par leur accord constant l'immuable stabilité de la poétique. Nous nous sommes attachés même à recueillir dans les commentaires les débris des traités didactiques aujourd'hui perdus ; plus les autorités sont nombreuses, plus leur unanimité devient éclatante. Nous avons écarté les ouvrages de Poétique générale ; leur opinion ne pourrait ni infirmer ni confirmer celle des traités spéciaux. Le Sâhitya-darpaṇa a seul échappé à cette mesure d'exclusion nécessaire ; la large place qu'il accorde à la dramaturgie et le haut crédit qu'il a acquis chez les modernes justifiaient une exception en sa faveur. Nous avons donné à l'appui de chaque définition deux exemples ; le premier, tiré directement du Daça-Rûpa et du Sâhitya-darpaṇa, est destiné à éclairer le sens souvent obscur de la définition ; le second, emprunté à Çakuntalâ chaque fois que les indications du commentaire le permettent, a pour objet de prouver l'accord des drames les plus anciens avec les préceptes théoriques.

Les stances citées comme exemples réussiront peut-être à dissimuler l'aridité inévitable de notre étude.

L'histoire de la poésie dramatique que nous avons essayé de tracer ensuite commence avec les précurseurs trop peu connus de Kâlidâsa et suit les divers genres jusqu'aux œuvres les plus modernes. L'histoire littéraire de l'Inde, comme son histoire politique, est si peu connue que chaque nom soulève un débat; nous n'avons pas craint néanmoins de construire un système complet de chronologie ; nos solutions paraîtront souvent audacieuses, parfois révolutionnaires : la place assignée au prétendu Çûdraka, après Kâlidâsa et Harṣa, pourra choquer les opinions reçues; nous ne désespérons pas cependant d'avoir réussi sur plus d'un point. Les nombreuses analyses d'œuvres dramatiques que nous donnons dans ce chapitre font ressortir la monotonie fondamentale du théâtre indien, et aussi le génie inventif des grands poètes; nous nous sommes efforcés d'indiquer par quels procédés ils ont renouvelé les conventions banales et les ont accomodées à des sujets divers. Après avoir examiné les lois générales de la poétique, et leurs applications pratiques, nous étudions les règles individuelles du goût : les poètes se plaisent à exprimer dans le prologue de leurs drames leur opinion personnelle sur les qualités nécessaires aux œuvres dramatiques; ces opinions, mises bout à bout, forment un véritable cours d'esthétique théâtrale.

Nous avons résolument laissé de côté les questions de style ; le drame n'a pas de style propre, et l'histoire du style dramatique se confond avec l'histoire générale du style dans la littérature indienne ; mais nous avons arrêté l'attention sur les variations du goût qui se manifestent dans la construction du drame, dans la combinaison de l'intrigue ; pour rendre plus frappantes ces modifications, nous avons comparé de préférence les drames ramaïques entre eux. Fondés sur la même légende, tenus de conter les mêmes aventures et de présenter les mêmes personnages, ils permettent d'isoler avec assurance, par une simple analyse, la part d'invention et d'originalité propre à chaque poète.

Après avoir exploré la période historique du théâtre indien, reconnu ses limites exactes, défini la forme et le caractère

des œuvres classiques, on court moins de périls à aborder l'étude des origines. L'état de nos connaissances sur l'histoire littéraire de l'Inde impose aux recherches d'ensemble la méthode d'induction. Les documents qui se rapportent à la période de formation sont trop rares pour être coordonnés, trop vagues ou trop obscurs pour s'expliquer spontanément; leur examen direct laisse trop de place à l'imagination, au préjugé, aux idées préconçues pour avoir chance d'aboutir à l'exacte vérité. Si l'on prend soin, au contraire, d'observer minutieusement les époques mieux connues, la lumière qui s'en dégage rejaillit sur l'époque antérieure. Le développement littéraire a sa logique implacable; les états successifs sont étroitement rattachés par un rapport de causalité. Si un groupe d'effets est exactement connu, la recherche des causes ne présente plus que des difficultés secondaires. L'enchaînement des effets et des causes est, dans l'histoire littéraire, si étroit que les mêmes périodes semblent se répéter par intervalles; la littérature, si elle n'est point condamnée à parcourir un cercle sans issue, semble décrire une sorte de spirale en passant par une série régulière d'états analogues. Après l'usage et l'abus des formes classiques, une réaction presque toujours entraîne un retour à l'archaïsme; on imite alors avec une simplicité factice les essais anciens. Le moyen âge sanscrit a suivi cette loi fatale; des ouvrages comme le Gîta-govinda ou le Mahâ-nâṭaka ont presque la valeur d'œuvres antérieures aux classiques. Nous avons suivi tour à tour dans les hymnes et les traités védiques, dans les épopées, dans les textes religieux et dans le culte les manifestations indécises du génie dramatique, et nous y avons découvert tous les germes qui se sont épanouis plus tard. Nous avons examiné loyalement si l'écart entre les spectacles anciens et le drame classique laissait place à une influence étrangère; après avoir reconnu cette supposition inacceptable en principe, nous n'en avons pas moins pesé un à un les arguments de détail allégués en faveur de l'influence grecque, et nous avons été conduits à les repousser successivement.

Le drame indien est si littéraire qu'il a paru souvent impropre à la scène. Il a pourtant une réalité scénique;

Kâlidâsa et ses successeurs n'écrivaient pas seulement pour des auditeurs ou des lecteurs ; ils se préoccupaient du spectacle. Mais les moyens de représentation différaient des nôtres comme le drame indien diffère du drame occidental. Le théâtre est toujours resté dans l'Inde un plaisir de circonstance et n'a jamais eu d'édifices spéciaux. Les ouvrages littéraires se jouaient au palais des rois ; les spectacles populaires se donnaient en plein air. Sur une scène improvisée, la machination est impossible ; le décor est sacrifié. La beauté plastique des groupes et des attitudes suffit au plaisir d'un spectateur indien. Les plus grands poètes ont soin de lui ménager cette satisfaction. Nous avons été assez heureux pour trouver et donner l'indication précise de certains gestes, de certaines poses, qui permettent de contrôler jusqu'aux plus infimes détails l'harmonieuse unité du théâtre indien. Nous avons essayé de restituer la physionomie d'une représentation, l'aspect de la salle, la disposition du public, la mise en scène et la coulisse.

La comparaison du théâtre classique avec les spectacles populaires de l'Inde démontre sans réplique l'accord intime de la poétique avec l'esprit indien. Les mystères krichnaïtes, le théâtre moderne du Bengale, les représentations des pays dravidiens, les marionnettes, les adaptations même des productions européennes attestent unanimement l'amour du merveilleux, le dédain de l'action, la monotonie de l'intrigue, l'horreur des catastrophes tragiques, le goût des émotions atténuées.

Les traits essentiels du théâtre indien une fois constatés par cette double épreuve, nous nous sommes attachés à en rechercher le principe. Nous avons examiné successivement les personnages, les mœurs, les passions, l'action, la forme et la langue du drame ; nous avons rétabli l'enchaînement logique de toutes les parties ; après l'analyse minutieuse, nous avons tenté la synthèse.

Le goût des sentiments idéalisés et des émotions suggérées explique sans difficulté la création et le développement des lois qui règlent l'art dramatique. Nous atteignons ainsi le principe fondamental du génie indien. Et tel est en effet le but où tendent nos efforts. Si nous avons entrepris l'étude

de ce théâtre, si nous nous y sommes longtemps attaché, nous n'y avons pas poursuivi une simple satisfaction littéraire; les préceptes techniques de Bharata, de Dhanaṃjaya, de Viçvanàtha et les productions innombrables de la poésie dramatique n'apprennent pas à goûter plus délicatement la sensibilité tendre de Kàlidàsa, le pathétique éclatant de Bhavabhûti, l'esprit de Çùdraka ou la précision poétique de Harṣa; mais ils donnent un plaisir à l'esprit qui surpasse le charme des plus beaux vers. Ils permettent de pénétrer un des génies les plus étranges, les plus puissants et les plus originaux qui aient concouru au développement de la civilisation, le génie de l'Inde. C'est l'histoire de ce génie que nous avons entrepris de retracer; notre Étude sur le Théâtre en est comme le premier chapitre. Si nous avons donné la préférence à ce genre littéraire, c'est que la poésie indienne lui doit ses plus glorieux chefs-d'œuvre, que les critiques indiens s'accordent à le reconnaître comme la plus haute production de l'intelligence humaine, et que ses lois, fixées avec une minutieuse précision depuis quinze siècles, subsistent immuables et rigoureuses, comme les lois mêmes de l'esprit indien.

L'originalité de l'Inde lui nuit dans l'Occident; les religions, les légendes, les traditions, les contes, les mythes, les mœurs, les usages, la vie sociale, la nature même la séparent profondément des peuples et des pays classiques. Nous avons dû renoncer à expliquer, au cours de notre travail, les innombrables détails qui risquent d'arrêter un lecteur ordinaire; nous nous serions trouvé obligé d'ajouter à notre volume, soit en notes, soit en appendice, une véritable Encyclopédie de l'Inde. Les amateurs de théâtre qui voudront chercher dans notre livre des renseignements sur le drame indien pourront d'ailleurs se rendre un compte exact de la dramaturgie et de ses productions sans entrer dans le détail; et s'ils y trouvent assez d'intérêt pour pousser plus loin leurs recherches, il ne manque pas d'ouvrages généraux sur l'Inde qui leur fourniront les connaissances nécesssaires[1].

1. V. p. ex. *Indian Wisdom*, par Monier Williams, professeur à Oxford; London, Allen et C°. Plusieurs éditions en ont paru depuis 1875.

LE THÉATRE INDIEN

LES TRAITÉS D'ART DRAMATIQUE.

L'importance de la littérature didactique se mesure aisément à son histoire. La tradition attribue le premier traité d'Art dramatique au dieu Brahma ; cédant aux instances des dieux, le Créateur du monde ajouta aux quatre Vedas de la religion brahmanique un cinquième Veda consacré au théâtre et qui reçut le nom de Nâṭya-Veda. Le divin ouvrage ne fut pas communiqué aux hommes ; mais le saint ṛṣi Bharata, qui dirigeait au ciel les représentations des Apsaras et qui joignait ainsi à ses connaissances théoriques une expérience consommée, résuma la substance du Nâṭya-Veda dans une sorte d'Encyclopédie en vers, le Nâṭya-çâstra*. Grâce à cette révélation, les poètes terrestres purent composer à leur tour des drames parfaits. La légende, si bizarre qu'elle doive paraître, répond exactement aux conceptions indiennes. Les spéculations théoriques plaisent si singulièrement aux Hindous qu'ils les considèrent comme le principe nécessaire de l'art et de la littérature ; les chefs-d'œuvre de la poésie ne sont que la mise en œuvre des recettes et des procédés inventés par un théoricien de génie. En réalité, l'esprit d'analyse et de classification naturel aux Indiens est si prompt à s'exercer qu'il devient impossible d'apprécier à distance l'intervalle de temps écoulé entre la naissance spontanée d'un genre nouveau et la codification savante de ses lois. L'ouvrage connu et cité sous le nom de Bharata n'a pas sans doute de date absolue* ; il s'est formé de fragments agglo-

mérés, incorporés l'un après l'autre dans cette vaste Encyclopédie. Les chapitres sur la poétique du théâtre sont du moins aussi anciens que Kâlidâsa, s'il est vrai que Mâtṛgupta les ait commentés ; ils peuvent même être antérieurs à l'auteur de Çakuntalâ, qui les mentionne. Ils paraissent fondés sur une littérature plus variée que les œuvres de la période classique et ont contribué peut-être à la formation des types définitifs. Si les préceptes didactiques n'ont pas, en effet, créé la poésie dramatique, il n'est pas douteux qu'ils aient exercé une influence réelle sur son développement : ils ont probablement rendu à la littérature les services que l'Académie a rendus à la langue française ; ils l'ont épurée, fixée, ennoblie ; mais ils ont substitué à la libre activité de la vie réelle la régularité monotone de la convention.

Les préceptes consacrés par le nom du saint ṛsi Bharata n'admettaient pas de changement ni d'amélioration. La littérature technique continua pourtant à se développer après lui avec une abondance intarissable ; les auteurs recopient en général les définitions du maître ou pillent sans scrupule leurs devanciers ; le sentiment de la propriété littéraire n'a jamais trouvé d'asile dans l'Inde. La composition est presque le seul élément de variété ; les théoriciens s'efforcent à l'envi d'ordonner logiquement les divisions et les subdivisions du sujet. Plus souvent encore le commentaire qui accompagne les définitions et qui les explique assure à l'ouvrage une valeur originale ; l'auteur choisit, pour les citer à l'appui des règles, des exemples conformes au goût de son temps ou de son protecteur, ou à ses tendances personnelles. L'étude comparée des stances introduites ainsi dans les commentaires fournirait une contribution intéressante autant qu'utile à l'histoire générale de la littérature.

Le Nâṭya-çâstra de Bharata, malgré son antiquité et son importance, est pourtant mal connu. Les Indiens ont depuis longtemps préféré à cette volumineuse Encyclopédie du théâtre des ouvrages spéciaux sur chacun des arts qui concourent à la représentation. Les manuscrits en sont devenus si rares que pendant un demi-siècle le Nâṭya-çâstra a passé pour perdu. C'est au lendemain même du jour où M. Fitz-

Edward Hall, l'éditeur du Daça-Rûpa, terminait la préface destinée à cette publication (1862) qu'un hasard singulier mit entre ses mains un exemplaire complet du traité de Bharata; il avait acquis antérieurement un manuscrit fragmentaire qui contenait les sept premiers chapitres. Depuis, on en a signalé encore quelques-uns : la Société Asiatique de Londres a un manuscrit complet en caractères granthas; la Bibliothèque du Mahârâja, à Bikaner, en possède aussi un exemplaire (*Cat. Bikaner, n° 1092*) dont le Deccan College a reçu deux copies (*Collect. 1873-74, nos 68 et 69*). La liste des mss. supposés rares à Khatmandoo indique l'existence d'un autre exemplaire au Népal.* En somme, les textes accessibles sont au nombre de trois, et ces trois textes, outre leur mauvais état, présentent de telles divergences qu'il est impossible de les ramener à un original unique.* Les différences ne portent pas sur des détails de lecture; elles s'étendent jusqu'à l'ordre et au nombre des chapitres. M. Heymann a comparé les chiffres et les titres des adhyâyas dans les mss. de M. Hall (A, B) et de la Société Asiatique de Londres (G); nous avons pu, grâce à la libéralité de l'administration anglaise, examiner les deux copies du Deccan College (P) et compléter ainsi le tableau comparatif dressé par M. Heymann (*Gœtting. Nachrichten, 1874*):

	A, B	G	P	
1	Nâṭyotpatti	= B	= B	
2	Maṇḍapavidhâna (Prekṣâgṛha)	= B (Prekṣâṅkagṛhalakṣaṇa)	= B	
3	Raṅgadaivatâpûjâvidhâna	= B	= B	
4	Tâṇḍavalakṣaṇa	= B	= B	
5	Pûrvaraṅgavidhi	= B	= B	(°vidhâna)
6	Rasavikalpa	= B	= B	(Rasâdhyâya)
7	Bhâvavyañjaka	= B	= B	
8	Upâṅgalakṣaṇa	= B	= B	(Upâṅgâbhinaya)
9	Çârîrâbhinaya	Hastâbhinaya	= B	(Aṅgâbhinaya)
10	Çârîvidhâna	= B 9		
11	Maṇḍalavidhâna	= B 10.	= B	
12	Gatipracâra	= B 11.	= B	
13	Kakṣâyutidharmavyañjaka	= B 12.	= B	
14	Vâcikâbhinaya	= B 13.	= B	
15	Chandovidhâna	= B 14.	= B	(Chandovṛttividhi)
16	Kâvyalakṣaṇa	= B 15 (Chandoviciti)	= B	(Alaṃkâralakṣaṇa)
17	Vâgabhinaye kâkusvaravyañjaka	= B 16 (Vâgabhinaya)	= B	
18	Daçarûpalakṣaṇa	Bhâṣâvidhâna		
19	Aṅgavikalpa	= B 17 (Vâgaṅgâbhinaya)	= B 18	
20	Vṛttivikalpa	= B 18.	= B 19	(Saṃdhinirûpaṇa)
21	Âhâryâbhinaya	= B 19.	= B	
22	Sâmânyâbhinaya	= B 20.	= B 21	
23	Veçyopacâra	= B 21.	= B 22	
24	Strîpuṃsopacâra	= B 22.	= B 23	(Vaiçikanâmâdhyâya)
25		= B 23 (Bâhyopacâra)	= B 24	
26	Citrâbhinaya	= B	= B	
27	Siddhivyañjaka	= B	= B 34	(Prakṛtivikalpa)
28	Jâtilakṣaṇa	= B (Âtodyavidhi)	= B 27	
29	Tatâtodyavidhâna	= B (Tâtodya)		
30	Suṣirâtodyavidhâna	= B	= B 28	
31	Tâlavyañjaka	= B	= B 30	
32	Dhruvâvidhâna	= B	= B 31	
33	Bhâṇḍavâdya	= B (Vâdyâdhyâya)	= B 32	
34	Prakṛtyadhyâya	= B (Prakṛtyâvicâra)	Guṇâdhyâya	
35	Bhûmikâvikalpa	= B (°kâpâtravik°)	Puṣkaravâdya	
36	Nâṭyâvatâra	= B	= B 35	
37			Nâṭçâpa	?
38			Guhyavikalpa	

Ce simple tableau indique clairement le caractère encyclopédique du Nâṭyaçâstra. Bharata enseigne successivement toutes les parties de l'art théàtral : l'architecture (2) ; les cérémonies religieuses (3, 4, 5), la rhétorique (6, 7), la mimétique (8-13); la déclamation (14-17); la métrique (15); la poétique générale (16); les genres dramatiques (18); l'agencement du drame (19, 20); la décoration (21, 22); les personnages (23-25); la musique (27-33); les rôles (34-35). Il ajoute à cet exposé une histoire fabuleuse du genre dramatique depuis qu'il fut créé par Brahma (1) jusqu'à l'époque

du roi Nahusa où il descendit sur la terre (36). Malgré l'intérêt si varié d'un tel ouvrage, Bharata n'a pas encore trouvé d'éditeur : le petit nombre des manuscrits, le mauvais état des textes, la sécheresse de l'exposition, la difficulté du sujet et l'obscurité du style ont découragé les tentatives. Quelques chapitres ont paru isolément : M. F. Hall a publié à la suite du Daça-Rûpa les adhyâyas 18, 19, 20, 34. M. Regnaud a donné, dans les Annales du Musée Guimet (t. I et II) les adhyâyas 15, 16 et 17 (de G = 14, 15, 16 B et P). M. Grosset a fait paraître récemment le 28e chapitre [B] (*Contribution à l'étude de la musique hindoue,* Lyon 1888), avec un essai d'interprétation.*

Un contemporain de Kâlidâsa, le poète Mâtṛgupta composa un traité d'art dramatique en vers où il commentait les préceptes de Bharata (..*tatra bharataḥ..... asya vyâkhyâne Mâtṛguptâcâryair uktam....* dans le Nâtyapradîpa, *init.* de nândî). L'ouvrage de Mâtṛgupta a disparu ; nous en avons recueilli quelques fragments épars dans l'Arthadyotanikâ ; Râghavabhaṭṭa, comme l'auteur du Nâṭya-pradîpa, donne à Mâtṛgupta le titre d'âcârya. La plupart des définitions et des règles qui lui sont attribuées se retrouvent textuellement dans notre Nâṭya-çâstra*. L'histoire et la date de Mâtṛgupta sont connues avec une précision satisfaisante, grâce à la Râjataraṅgiṇî. Kalhaṇa raconte que le poète sollicita longtemps le roi d'Ujjayinî Vikramâditya sans en obtenir aucune faveur ; puis, satisfait de l'épreuve qu'il avait imposée à sa fidélité, Vikramâditya donna au poète-courtisan le trône du Cachemire. Mâtṛgupta y régna quatre ans ; à la mort de son bienfaiteur, il quitta le monde et termina sa vie en ascète à Bénarès (*Râjatar.* III, 125-252). M. Bhao Daji a essayé de prouver l'identité de Mâtṛgupta et de Kâlidâsa (*Journ. Bombay Br.* VII, 207 sqq.) ; mais il n'a pu présenter à l'appui de cette thèse un seul argument de valeur ; M. Max Müller a rappelé récemment l'attention sur cette conjecture (*India,* 313 sqq.) sans l'établir plus solidement. Mâtṛgupta se place avec Vikramâditya dans la première moitié du VIe siècle.

Dans le cours du IXe siècle, Bharata eut deux commentateurs : Bhaṭṭa Nâyaka et Çaṅkuka (*Pischel, Gœtting. Gel. Anz.* 1885, p. 764). Çaṅkuka était contemporain d'Ajitâpîḍa,

qui régnait sur le Cachemire au commencement du ixe siècle; il composa une épopée historique, le Bhuvanâbhyudaya (*Râjatar.* IV, 304; *Bühler, Rep.* 42). Bhaṭṭa Nâyaka appartient à la fin du même siècle; il vivait sous Çaṅkaravarman. Le Kâvya-prakâça cite quelques passages des commentaires sur Bharata composés par ces deux écrivains.

Vers la fin du xe siècle ou le début du xie, Abhinava-gupta, le maître de l'école littéraire moderne, illustre à la fois comme philosophe et comme critique, écrivit un nouveau commentaire sur Bharata où il interprétait les préceptes du vieil auteur dans le sens de ses propres doctrines; l'ouvrage était intitulé Abhinava-Bhâratî (*A. dy.* 64; et Bharata-ṭîkâ *A. dy.* 6). Il n'en reste malheureusement que des fragments sans importance.

Les compilateurs de l'Agni-Purâṇa y ont inséré pêle-mêle, avec les théories cosmogoniques, les prescriptions religieuses et les légendes d'édification, un abrégé de toutes les sciences. L'art dramatique y est exposé en quatre chapitres: le premier (chap. 337) décrit les caractères du nâṭaka; le second (338) traite des rasas, le troisième (340) de la danse, et le dernier de la mimétique (341). Ce n'est qu'un entassement d'énumérations fastidieuses et de définitions obscures, souvent même inintelligibles. La plupart des vers sont empruntés à Bharata, dont ils servent parfois à corriger le texte. Les préjugés religieux qui assignent aux Purâṇas une antiquité fabuleuse et une origine divine ont conduit les pandits à placer l'Agni-Purâṇa avant le Nâṭya-çâstra lui-même; l'opinion orthodoxe, exprimée nettement par un commentateur, considère le Purâṇa comme la source du Çâstra. Il est presque impossible de fixer la date de l'Agni-Purâṇa, ou plutôt les ouvrages de ce genre n'ont point de date; ils se forment pièce à pièce par un lent accroissement. L'Agni-Purâṇa est cité comme une autorité dans le Sâhitya-darpaṇa; il est donc antérieur à cet ouvrage, et probablement de plusieurs siècles.

Le Daça-Rûpa ou Daça-Rûpaka est, après le Nâṭya-çâstra, le traité le plus estimé. L'auteur s'est borné à exposer les règles de la poésie dramatique; il a résolument laissé de côté tous les autres éléments de l'art théâtral. « C'est avec la

moelle de tous les livres sacrés, dit-il, que Viriñci (Brahma) composa le Nâṭya-Veda ; c'est le muni Bharata qui en trouva l'application pratique ; c'est Nîlakaṇṭha (Çiva) qui inventa le tâṇḍava et Çarvâṇî (Durgâ) le lâsya : un art pareil, qui saurait en exposer l'ensemble? Je me propose seulement d'indiquer en peu de mots, et sans aucune digression, les caractères des genres dramatiques. Si le développement est trop long, les intelligences lentes s'y embrouillent et s'y perdent ; je traiterai donc le sujet succinctement en vers. » (I, 4-5) L'ouvrage est divisé en quatre sections (pariccheda) : 1° le sujet du drame ; 2° le héros, l'héroïne, les autres personnages, le langage et les caractères de l'action ; 3° le prologue ; les dix genres principaux ; 4° la poétique du drame : rasas et bhâvas. Le texte, écrit en vers simples, sobres et serrés jusqu'à l'excès, est accompagné d'un commentaire en prose intitulé : Avaloka. La dernière stance de l'ouvrage attribue le Daça-Rûpa à Dhanaṃjaya fils de Viṣṇu, protégé du roi Muñja désigné aussi sous le nom de Vâkpatirâja (p. 184, 186). Le commentaire a pour auteur Dhanika, fils de Viṣṇu, officier (mahâsâdhyapâla) du roi Utpalarâja. Utpalarâja est un autre titre du roi Muñja, qui régnait sur le Mâlava dans le dernier quart du x° siècle (— 994 ou 996 ; v. *Bühler et Zachariæ, Ueber das Navasâhasâṅkacarita des Padmagupta ; Wien*, 1888). Dhanika et Dhanaṃjaya étaient donc contemporains. L'étroite ressemblance des deux noms, l'identité de leur patronymique Viṣṇusûnu, l'analogie de leurs fonctions auprès du même roi ont porté Wilson à admettre l'identité de ces deux écrivains. M. Hall a combattu violemment cette hypothèse, et M. Bühler ne paraît pas l'admettre. Il n'en est pas moins établi que les vers du Daça-Rûpa sont toujours cités dans les traités postérieurs sous le nom de Dhanika (v. p. ex. Sâhitya-Darp. 313, 316 et pass. ; Nâṭyapradîpa, pass. ; A. dy. 8, 13 et pass. ; Raṅganâtha sur Vikram. pass.) En outre, il est difficile de considérer les 270 vers dont se compose le Daça-Rûpa comme une œuvre isolée, distincte du commentaire. Ils ne présentent guère qu'une série de définitions impersonnelles, tirées directement de Bharata ou légèrement remaniées, écrites dans une langue de convention presque inintelligible sans le secours de l'Avaloka. La glose ne donne

pas une seule stance de Dhanaṃjaya, tandis qu'elle en cite une vingtaine de Dhanika. Les Anthologies ne citent qu'une seule fois Dhanaṃjaya (*Skm.* dans *Aufrecht, Z. d. D. Morg. Ges. 36*) tandis que la Çārṅgadhara-paddhati cite deux vers de Dhanika. Nous avons enfin dans l'Avaloka un long extrait du Kāvyanirṇaya, traité de poétique écrit en vers par Dhanika*. Quoi qu'il en soit, la date du Daça-Rûpa, fixée par M. Hall au xe siècle, portée par M. Pischel jusqu'au xive (*Die Dravid. Rec. d. Vikram.*) puis ramenée au xiie siècle (*Gött. Gel. Anz.* 1885, p. 768), est définitivement fixée au dernier quart du xe siècle.

* Raṅganātha, dans son commentaire sur Vikramorvaçī, cite (p. 6 et 31) deux extraits d'un commentaire en vers* sur le Daçarûpa (°ṭīkā) composé par Devapāṇi. M. Hall nous apprend, sans indiquer ses sources (*Daçar. Intr. 4*) que Devapāṇi est antérieur à l'année 1656. Il mentionne un autre commentaire par Kṣoṇīdhara Miçra.

Le Sāhitya-darpaṇa est depuis plusieurs siècles l'ouvrage classique par excellence. C'est là que les commentateurs et les critiques puisent à pleines mains les règles et les définitions. L'auteur ne s'est pas borné à donner les préceptes de l'art dramatique ; il a écrit une poétique complète, c'est-à-dire un traité d'esthétique, de goût et de style. Mais le chapitre le plus développé est le sixième pariccheda « sur la poésie destinée aux oreilles et aux yeux ». Le texte, le commentaire et les exemples sont en général empruntés au Daça-Rûpa et à l'Avaloka ; Bharata et ses imitateurs ont fourni plusieurs développements nouveaux (sur les lakṣaṇas 433-471 ; les alaṃkāras 471-504 ; les membres du lâsya 504-510 ; les prâcrits 432). L'auteur se nomme Viçvanâtha Kavirāja, « l'abeille des pieds-lotus de Nârâyaṇa, le pilote de l'océan-composition, le maître le plus sûr à suivre sur la voie de la suggestion poétique, la mine de pierreries des belles expressions, le galant de la belle aux dix-huit langages, le ministre de la paix et de la guerre » (5). Il était issu d'une famille de poètes et de théoriciens : son père Candraçekhara, ministre de la paix et de la guerre du roi Bhânudeva (25), avait composé entre autres œuvres un drame : Puṣpakalā et un traité des dialectes : Bhāṣārṇava. Son arrière-

grand-père Nârâyaṇa avait écrit sur la poétique. Enfin il avait pour amis le ministre Râghavânanda et Caṇḍìdâsa. Outre le Sâhitya-darpaṇa, Viçvanâtha avait aussi composé des poèmes : Kuvalayâçvacarita, Râghavavilâsa, Praçastiratnâvalî (en seize dialectes), et des drames : Candrakalâ, Prabhâvatìpariṇaya. Malgré tous ces détails sur sa personne, sur sa famille, sur son activité littéraire, malgré le nombre considérable de poètes cités dans le Sâhitya-darpaṇa, l'époque de Viçvanâtha est entièrement inconnue. La première mention de son traité se rencontre au XVI[e] siècle, dans la Nâṭaka-candrikâ de Rûpa Gosvâmin ; cette mention atteste, il est vrai, la popularité du Sâhitya-darpaṇa à cette époque. Le pandit Anundoram Borooah (*Bhavabhûti, p. 11 sqq.*) place Viçvanâtha au XII[e] siècle ; l'éditeur du Caṇḍa-Kauçika, Jaganmohana Çarman, rapporte une tradition qui fixe la composition du Sâhitya-darpaṇa à l'an 1500 de l'ère saṃvat, c.-à-d. en 1454 de l'ère chrétienne, et qui désigne le Bengale oriental comme la patrie de Viçvanâtha.

L'auteur du Pratâparudrìya, Vidyânâtha, n'a point essayé de renouveler les théories ou les définitions de ses devanciers ; il copie ou il imite servilement le Daça-Rûpa et le Kâvya-prakâça. Mais il a trouvé un moyen ingénieux d'enseigner la poétique en parfait courtisan. Il a composé lui-même toutes les stances qu'il cite à l'appui de chaque règle, et il a pris pour thème unique de ces variations l'éloge de son royal patron, Pratâparudra d'Orissa. Lorsqu'il arrive au chapitre de la poésie dramatique, il en résume brièvement les lois et donne ensuite à l'appui un drame complet, le Pratâparudra-yaço'laṃkâranâṭaka. Les cinq actes de cette pièce sont un ramassis de lieux communs, de banalités, de thèmes usés, sans poésie, sans action, sans caractère ; mais le héros en est Pratâparudra, ou plutôt il porte le nom de Pratâparudra ; car, étranger au sentiment de la vérité historique, Vidyânâtha dépeint sous ce nom le type convenu du héros. L'ouvrage date des premières années du XIV[e] siècle (*Burnell, Cat. Tanjore*).

La Nâṭaka-candrikâ, par Rûpa Gosvâmin, montre l'étroit rapport de la religion avec le théâtre. Rûpa est un des premiers disciples du grand réformateur Caitanya ; pris d'un

zèle ardent pour le vichnouisme nouveau, il mit la littérature au service de la foi. Le théâtre lui parut un puissant moyen de propagande, et il composa deux drames sur les aventures de Kṛṣṇa : le Vidagdha-Mâdhava et le Lalita-Mâdhava ; une bhâṇikâ : la Dânakeli, etc. Il écrivit ensuite la poétique du théâtre pour glisser encore sous ce couvert trompeur les doctrines de Caitanya. « Le chapitre du Sâhitya-darpaṇa, dit-il, est indigeste, et souvent il contredit la vraie pensée de Bharata ; aussi on l'emploie fort peu *. » La critique est assez juste : Viçvanâtha semble aller au hasard, sans essayer même d'introduire, à défaut d'une suite logique, un ordre apparent dans son exposé. Mais, en réalité, Rûpa se soucie peu de ce reproche ; il copie même assez souvent les définitions du Sâhitya-darpaṇa ; c'est aux exemples qu'il attache le plus d'importance ; il les tire presque tous de ses drames ou d'autres ouvrages inspirés de Caitanya. Le lecteur qui croit étudier un traité littéraire reçoit ainsi sans méfiance le germe de la foi.

Le Nâṭya-pradîpa, de Sundara-miçra, n'est qu'une collection assez courte de définitions empruntées au Daça-Rûpa et au Sâhitya-darpaṇa. Il a été composé en 1613 (*ms. India Office*). Sundara-miçra est aussi l'auteur d'un drame ramaïque, l'Abhirâma-maṇi.

Les fragments et les titres cités par les commentateurs nous laissent entrevoir les débris d'une énorme littérature technique sur le théâtre. Le Sâhitya-darpaṇa cite Nakhakuṭṭa (295 ; v. inf.) ; le commentaire du Pratâpa-rudrîya par Kumârasvâmin nomme le Nâṭaka-prakâça ; l'Artha-dyotanikâ nous fait connaître la Bhâva-prakâçikâ (7 ; 9 ; v. inf.), le Rasârṇava-sudhâkara (8 ; 14 ; etc., v. inf.), le Nâṭya-darpaṇa (6 ; v. inf.) ; la glose de Raṅganâtha sur Vikramorvaçî mentionne Sâgara (5 ; v. inf.), le Raṅgaçekhara de Jyotirîçvara (16 ; v. inf.), cité aussi dans le commentaire de l'Anargha-Râghava (16 ; v. inf.), avec Çâtakarṇa (7 ; v. inf.), le Nâṭya-locana de Trilocanâditya (7 ; v. inf. [un ms. au Sanscrit College de Bénarès], le Nâṭakasûtra (53 ; v. inf.) et le Nâṭaka-ratnakoṣa (7 ; v. inf.). Râyamukuṭa cite ce dernier ouvrage ; il est donc antérieur à 1431 (*Bhandarkar Report* 1887, p. 162). Le catalogue des manuscrits du Sanscrit Col-

lege de Bénarès indique le Nâṭaka-lakṣaṇa de Puṇḍarika-kavi (p. 308). Mentionnnons enfin un traité de poésie dramatique attribué à Kâlidâsa : le Kâvya-nâṭakâlaṃkâra. (*Bühler, Guz. I, nº 3, p. 46.*) *

LA POÉTIQUE DU DRAME.

L'art poétique des Hindous ne rappelle Aristote que par contraste. Le génie indien, qui excelle aux spéculations ontologiques, n'a point de goût aux analyses psychologiques ; le drame en offre un témoignage frappant. Les théoriciens n'ont pas essayé de découvrir dans l'âme humaine le principe créateur des imitations dramatiques, de suivre le développement historique des spectacles, d'expliquer la formation du type classique et de prouver sa supériorité par l'accord intime des éléments qui le composent et leur conformité harmonieuse avec le goût des esprits les plus cultivés. Leurs formules et leurs recettes présentent une analogie si surprenante avec la chimie qu'on peut emprunter à la science moderne ses vocables techniques pour caractériser leurs procédés. Enfermés dans leurs préceptes didactiques et convaincus de leur supériorité incontestée, ils traitent les œuvres de l'esprit comme des corps inorganiques. Il suffit d'en séparer les éléments, de les noter un à un, de les classer par groupe et par espèce pour reproduire à l'infini la combinaison étudiée. La faculté créatrice qui donne à de rares individualités une originalité saisissante, le génie, n'a pas de nom en sanscrit. La Poétique du Théâtre se réduit donc à une longue liste de termes techniques distribués par catégories, par divisions et par subdivisions innombrables. Elle définit d'abord le genre dramatique, et trahit aussitôt sa faiblesse. Au lieu d'en marquer les caractères propres par une observation intime, elle se contente de l'opposer aux genres les plus voisins, le ballet et la danse, et d'en noter les différences. Elle établit ensuite, sans en donner la raison, trois catégories d'ordre purement empirique : le sujet, le héros, le sentiment dominant, qui permettent de répartir entre plusieurs variétés déterminées les ouvrages dramatiques. Le sujet est légendaire, imagi-

naire, ou mixte, d'après son origine ; il est principal ou subordonné, d'après son emploi. Il se développe en cinq étapes qui correspondent à cinq situations morales : le germe, la reprise, l'épisode, l'incident et l'objet d'une part, et de l'autre : l'entreprise, l'effort en avant, la possibilité du succès, la certitude du succès, le succès. La combinaison de ces deux séries parallèles partage le sujet en cinq articulations : l'exposition, la contre-exposition, l'embryon, la délibération, le dénouement. Chacune des articulations comprend un certain nombre de pièces, les unes nécessaires, les autres facultatives ; le total s'en élève à soixante-quatre Elles servent à traiter le sujet, à développer la matière, à accroître l'intérêt, à produire la surprise, à représenter l'action et à cacher le reste. Les convenances scéniques partagent le sujet en deux nouvelles divisions : le spectacle et le récit. Les interruptions du spectacle marquent la limite des actes ; pour combler les intervalles, les poètes se servent de courtes scènes, monologuées ou dialoguées, et destinées à instruire les spectateurs des événements qu'ils n'ont pas vus représentés. Les conventions scéniques introduisent encore une autre répartition au point de vue du débit, selon que l'auteur parle haut, bas, à part, à la cantonade ou dans la coulisse.

Le héros est parfait, ou peu s'en faut. Quel qu'il soit, il reste inévitablement noble ; sa noblesse s'allie tantôt à la gaieté, tantôt au calme, tantôt à la supériorité, tantôt à l'orgueil. On obtient ainsi quatre catégories de héros ; mais ces catégories ne sont pas irréductibles. Le même personnage peut passer successivement par plusieurs d'entre elles ; cette liberté semble pourtant restreinte dans la réalité aux héros de sujets subordonnés, aux héros de l'épisode ou de l'incident. Une sorte d'instinct artistique, plus sage que la théorie, donne toujours au héros principal l'unité de caractère. La vie de sentiment crée, à son tour, quatre nouvelles divisions ; le héros, considéré comme l'amant, est courtois, ou perfide, ou effronté, ou fidèle. Il est aidé, dans ses entreprises amoureuses, par ses séductions naturelles qui sont fixées au nombre de huit ; il a en outre des auxiliaires de chair et d'os : le bouffon, qui reçoit ses plus intimes confi-

dences et qui met à son service un dévouement aveugle; le camarade, qu'une intrigue personnelle associe encore de plus près à l'intrigue du héros. Le rival est condamné d'avance; il n'a le droit d'intéresser que par ses défauts. L'héroïne qu'il essaie de disputer au héros est indépendante, ou soumise à d'autres, ou commune à tous; telles sont les trois conditions sociales de la femme. Selon son âge et son expérience amoureuse, elle est ingénue, moyenne ou rouée; comparée à sa rivale, elle est la plus jeune ou la plus âgée. Les vissicitudes de la passion la placent dans huit situations déterminées: elle domine son amant; elle s'occupe de sa toilette; elle s'impatiente, se tourmente, se repent; elle est déçue au rendez-vous; elle est éloignée du bien-aimé; elle prend les devants pour le rejoindre. Le développement de l'amour, depuis le premier éveil du sentiment jusqu'aux jouissances les plus vives, produit chez elle vingt grâces naturelles.

Le sentiment enfin éprouvé par les personnages et communiqué aux spectateurs est susceptible de huit variétés; l'œuvre respire l'amour, le rire, la pitié, la fureur, l'héroïsme, la terreur, l'horreur, la surprise. Mais les genres les plus élevés n'admettent au premier rang, comme sentiment dominant, que l'amour ou l'héroïsme; les autres ont droit à une place de second plan.

Les parties que nous venons d'énumérer sont les éléments constitutifs et intégrants de la composition dramatique. Etudiée au point de vue de la représentation, l'action dramatique peut avoir quatre caractères; elle est gracieuse, virile, magique, ou verbale. Les plaisanteries, les espiègleries, les malices amoureuses donnent à l'action la tournure gracieuse; les provocations, les défis lui donnent un air viril; magique, elle emploie la sorcellerie, les enchantements, les ruses diaboliques; verbale, elle s'associe intimement aux expressions et au sens.

L'action n'avance pas seulement par la progression régulière du sentiment; des hasards, des circonstances accidentelles en troublent souvent la marche, l'accélèrent ou la ralentissent: tels sont un message, une lettre, un songe, une voix à la cantonade, une voix du ciel, un portrait, l'ivresse. D'autres éléments de variété viennent encore se glisser entre

les articulations de la pièce, et, sans interrompre le jeu simultané des passions et de l'action, en dissimulent du moins la rigueur logique ; ces suppléments d'articulations sont fixés à vingt et un : bonnes paroles, langage autoritaire, présence d'esprit, erreur de nom, etc... On peut ranger dans une catégorie analogue les équivoques inconscientes de mots ou de situation, et les représentations intercalaires insérées dans le drame même ; les personnages les emploient sans intention, par hasard ou par fantaisie, et contribuent ainsi malgré eux au développement de l'intrigue.

La variété des tournures, soit d'expression, soit de style, contribue aussi à embellir la représentation, car elle donne à l'acteur l'occasion de modifier son jeu et son débit. Les théoriciens comptent trente-trois tournures d'expression et trente-six tournures de style. La bénédiction, la lamentation, la raillerie, le regret, la prière, p. ex., sont des tournures d'expression ; le doute, l'exemple, le rapport d'analogie, l'accumulation, etc. sont des tournures de style.

Les jeux de scène fondés sur des hasards de langage, et qui donnent à la représentation une vivacité d'allures inattendue, mais sans contribuer directement au dénouement, sont au nombre de treize. On les appelle les éléments de la guirlande, parce que leur groupement caractérise un genre dramatique spécial, la guirlande. Ils n'ont qu'une valeur épisodique, et se distinguent ainsi des équivoques inconscientes qui sont directement incorporées dans l'action.

La poésie dramatique n'a pas de règles spéciales ; elle est le type le plus élevé des genres poétiques et réunit tous leurs caractères. Bharata cite pourtant à part quatre parures du drame, la comparaison, la métaphore, la symétrie, l'allitération. Outre l'incomparable richesse de ses propres ressources, elle appelle encore à son aide la danse et la musique, et se combine avec les douze éléments du lâsya : la chanson, le récitatif debout, le récitatif assis, etc.

Les personnages, indépendamment de la part qu'ils prennent à l'intrigue, se classent d'après leur valeur morale et d'après leur emploi professionnel. Les gens les plus vertueux et les plus cultivés forment la classe supérieure ; les fripons, les méchants, les misérables forment la classe infime ; entre

ces deux catégories se place la classe moyenne, à égale distance de l'une et de l'autre. L'action du drame se passe en général à la cour, et les personnages appartiennent à la maison du roi. Ce service comprend un personnel d'hommes, un personnel de femmes, et un personnel neutre. Le bouffon, le bel esprit, le messager, le ministre, le général, le juge, le beau-frère illégitime, les fonctionnaires et les domestiques composent la première division ; la seconde comprend la reine en titre, le harem, les surveillants, les servantes, la portière, les gardes du corps, les anciennes, les duègnes, les princesses, les ouvrières, les actrices, les chanteuses, les danseuses, les filles de joie. La troisième comprend les novices, les chambellans et les eunuques. Le nom des personnages et les appellations qu'il convient de leur adresser sont fixées par leur emploi respectif. Le même principe détermine aussi le choix du dialecte. Le sanscrit est réservé aux rois et aux fonctionnaires d'ordre supérieur ; les femmes, excepté les religieuses, et les gens du commun parlent des dialectes et des patois rigoureusement établis et distribués.

Le drame a une sorte de prélude obligatoire, sous la forme d'un dialogue entre le directeur de la troupe et un de ses subordonnés, et destiné à renseigner le spectateur sur l'ouvrage et sur l'auteur. Il s'ouvre par une bénédiction préliminaire, d'une importance capitale et minutieusement réglementée ; puis défilent tour à tour les éléments de l'action verbale : la propitiation, la guirlande, la bouffonnerie et l'ouverture. L'emploi de l'action verbale caractérise nettement le prologue : les personnages n'y agissent pas à proprement parler ; leur langage seul, soit par son sens réel, soit par des allusions voilées, tient lieu d'intrigue.

Les genres dramatiques se partagent en deux catégories, d'après la prépondérance respective de la poésie ou des arts auxiliaires. Les genres littéraires sont au nombre de dix : la comédie héroïque, la comédie bourgeoise, le monologue, la comédie-bouffe, le drame fantastique, le drame militaire, le drame surnaturel, la guirlande, l'acte en dehors. Il y a dix-huit genres secondaires, dont les principaux sont : la petite comédie héroïque et le drame prâcrit.

L'abondance des nombres et la précision des chiffres frap-

pent à la lecture de cette Poétique abrégée ; elles en attestent la rigueur, la minutie et l'étroitesse. La théorie ne laisse pas de place à l'invention ; elle dresse des inventaires, range les produits, y place des étiquettes, et n'admet pas qu'on trouble son bel arrangement. La seule chance d'élasticité qui reste à ce système pédantesque réside dans l'obscurité et l'incertitude des définitions. Le lexique de la théorie est si arbitraire qu'il demeure toujours susceptible de plusieurs interprétations. Les Indiens donnent naturellement à leurs observations et à leurs remarques scientifiques la forme du çloka ; Albirouni se plaint de ce travers et accuse les pandits de travestir les vérités les plus claires dans leurs vers didactiques. Les çlokas créés ainsi au hasard circulaient ensuite sous l'autorité impersonnelle de Bharata et s'enrichissaient d'innombrables variantes. Lorsqu'on en forma un corps de doctrines par la compilation du Nâṭya-çâstra, les vers et les lectures qui n'avaient pas été admis dans le texte n'en gardèrent pas moins une valeur égale, et chaque théoricien resta maître d'y choisir au gré de ses préférences. D'ailleurs le Nâṭya-çâstra lui-même ne prit pas de forme arrêtée et définitive; les profondes divergences des manuscrits attestent l'état flottant de l'ouvrage. Ainsi s'explique la quantité de vers cités concurremment, sur le même sujet, sous le nom de Bharata ; nous nous sommes attaché à en relever dans les commentaires le plus grand nombre possible afin d'établir irrécusablement la nature exacte des aphorismes attribués à Bharata. Ainsi s'explique aussi le désaccord des théoriciens, malgré leur soumission unanime au muni. La liste des saṃdhyaṅgas est fixée par un arrêt du maître au chiffre de soixante-quatre ; mais le dernier d'entre eux, la praçasti, est sujet à contestation ; certains la comptent ; d'autres la rejettent et ils ajoutent en ce cas aux pièces de la troisième articulation une pièce supplémentaire, la prârthanâ, destinée à rétablir le compte exact. La définition du parinyâsa dans le Nâṭya-çâstra ne concorde pas avec le Daça-Rûpa et le Sâhitya-darpaṇa ; il en est de même pour l'udbheda, l'udâharaṇa, le virodhana, la paribhâṣâ. Le Sâhitya-darpaṇa substitue ailleurs le tâpana (*tourment*) au çamana (*soulagement*) ; une faute de lecture crée ainsi un nouvel élément absolument

contraire au véritable ; l'auteur n'éprouve pas cependant le moindre embarras à en justifier l'existence réelle par des exemples congrus. Le vyâhâra (*déclaration nette*) du Nâṭya-çâstra devient le vidrava (*tumulte*) chez Dhanaṃjaya, et le kheda (*lassitude*) chez Viçvanâtha. Le vicalana (*vanterie*) se transforme en pratiṣedha (*obstacle*). L'autorité attachée aux mots, indépendamment du sens qu'ils expriment, semble caractériser les auteurs de poétiques ; leurs efforts pour définir des termes sans précision, sans valeur intrinsèque, rappelle le galimatias des commentateurs arabes sur la Poétique d'Aristote : la tragédie grecque, dont rien ne pouvait leur donner une idée, se transforme en un monstre hétéroclite et énigmatique. Si le génie original de l'Inde n'avait pas séparé sa poétique de la poétique grecque par des différences irréductibles, les partisans de l'influence grecque y auraient signalé la marque évidente d'un emprunt inintelligent. L'explication de ces bizarreries n'est à chercher que dans l'esprit indien. Les Hindous, on l'a dit depuis longtemps, sont myopes ; mais ils ont aussi la manie du grossissement. Ils portent à l'observation des détails une sagacité minutieuse ; mais ils sont impatients de généraliser, et fondent sur une expérience imparfaite des lois absolues. La poétique est le résultat d'un travail de ce genre. Les plus anciens drames, analysés avec soin, ont fourni des observations aussitôt érigées en règles. Les preuves de cette assertion subsistent dans les traités classiques. Les définitions du samavakâra et du ḍima chez Bharata ne sont manifestement que l'analyse de deux pièces déterminées ; le muni va jusqu'à indiquer la durée des actes à une seconde près. Le Daça-Rûpa et le Sâhitya-darpaṇa répètent servilement ces deux définitions, sans connaître par expérience une seule pièce de ce type. Pour donner un exemple de la vîthî, qu'ils définissent sans la connaître davantage, les théoriciens ont recours à des subtilités misérables et puériles. La vîthî (*guirlande*) est en un acte ; le premier acte de Mâlatî-mâdhava porte comme titre spécial : bakulavîthî, la guirlande de bakulas ; il s'agit là d'une *guirlande* réelle, qui sert à nouer l'intrigue. Le simple rapport des mots suffit aux théoriciens pour citer le premier acte de Mâlatî-mâdhava comme le type de la vîthî. La théorie

tient si peu compte de la pratique réelle qu'elle invente, par besoin de symétrie, un genre nouveau, la prakaraṇikâ. Heureusement des esprits judicieux protestent contre cette création chimérique et en font justice.

Si les aphorismes de Bharata répondent à des œuvres réelles, le Nâṭya-çastra et les traités qui le copient reproduisent un état littéraire antérieur au théâtre classique. La plupart des grands genres qu'il décrit n'ont pas fait fortune : le ḍima, le samavakâra, la vîthî, l'aṅka, l'îhâmṛga ne sont connus que théoriquement ; on n'en trouve pas un seul exemple dans la littérature dramatique, et pas une mention dans les textes. Le théâtre indien se réduit à cinq genres : la comédie héroïque, la comédie bourgeoise, le monologue, la comédie bouffe, et la petite comédie héroïque. Le nâṭaka ou comédie héroïque est l'œuvre dramatique par excellence. Les règles que nous avons résumées d'après les traités techniques s'appliquent au nâṭaka, étudié comme le type du genre. Nous allons maintenant les examiner en détail.

LES GENRES DRAMATIQUES.

[1] Le drame * (*nâṭya*) est l'imitation d'un caractère donné dans une série de situations diverses qui produisent la joie ou la douleur à l'aide du geste (*âṅgika abhinaya*), de la voix (*vâcika*), du costume (*âhârya*) et de l'expression (*sâttvika*). L'emploi de ces quatre moyens sépare le théâtre de tous les autres genres littéraires ; l'épopée, le poème, les stances galantes, etc., sont destinés à la lecture ; seul, le théâtre s'adresse aux oreilles et aux yeux ; la poésie y devient un spectacle [2] (*dṛçya*). Les termes *rûpa* et *rûpaka*, appliqués aux compositions dramatiques en général, en indiquent bien le caractère extérieur, car rûpa signifie proprement la forme, l'aspect, l'apparence d'un objet *. Ainsi la forme dramatique (*nâṭya*) est une combinaison de la récitation simple avec la mimique (*nṛtya*) et la danse (*nṛtta*) : la parenté des trois

1. D. I, 7. — S. 274.
2. S. 272.

genres se révèle dans leur nom même ; tous trois sont tirés de la même racine (sanscrit *nṛt* : prâcrit *naṭ*) désignant un mouvement réglé des membres ; mais la danse ne se préoccupe que de la mesure et du temps ; la mimique se contente de reproduire les manifestations physiques (*bhâvas*) du sentiment ; elle le présente sous sa forme concrète ; tandis que le drame nous montre le sentiment dans l'âme même (*rasa*), spiritualisé en quelque sorte dans le sens de la phrase. Les deux autres arts ne sont pas ses égaux, mais ils lui servent d'auxiliaires [1].

[2] Toutes les œuvres dramatiques se classent en deux catégories : les genres supérieurs (*rûpakas*) où la poésie est l'élément principal du spectacle ; et les genres secondaires (*uparûpakas*) qui la traitent comme un accessoire et donnent une part prépondérante à la mimique et à la danse *.

Les genres supérieurs sont : 1) *nâṭaka* ; 2) *prakaraṇa* ; 3) *bhâṇa* ; 4) *prahasana* ; 5) *ḍima* ; 6) *vyâyoga* ; 7) *samavakâra* ; 8) *vîthî* ; 9) *aṅka* ; 10) *îhâmṛga*.

Les genres se distinguent suivant la nature du sujet (*vastu*), du héros (*nâyaka*), du sentiment (*rasa*).

LE SUJET

Le sujet [3] (*vastu, itivṛtta*) est le corps du drame. Il doit se passer dans l'Inde, dans un des trois âges qui ont suivi l'âge d'or [4]. L'innocence des premiers temps est incompatible avec le mélange de joie et de douleur nécessaire au théâtre, et la géographie imaginaire des Purâṇas représente les autres régions (varṣas) du monde comme un paradis : « [5] Hors de l'Inde (Bhâratavarṣa) la terre est délicieuse, doucement odorante, toute d'or ; on y demeure à la lisière des bois, on y joue, on s'y divertit, on s'y amuse à l'amour [6]. » Ces pays fortunés, comme les peuples heureux, n'ont pas d'histoire ; leur

1. D. I, 9.
2. Bh. XVIII, 2. — D. I., 8. — S. 275.
3. Bh. XIX, 1. — A. p. 337, 18.
4. A. p. 337, 27.
5. Bh. XVIII, 89.
6. Ib., ib. — A. p. 337, 27. Rudraṭa, Bharata.*

béatitude n'admet pas d'incidents dramatiques. Le poète peut emprunter son sujet aux légendes (*prakhyâta ; siddha* A.p.), ou l'inventer (*utpâdya ; utprekṣita* A.p.) ou mêler l'invention à la légende (*miçra*) [1]. Si le poète emprunte à la légende, pour en faire son héros, un personnage illustrè et noble, épris de gloire, énergique, demi-dieu ou roi, issu d'une race fameuse, il perd le droit d'inventer son sujet ; son imagination ne peut s'exercer que sur les épisodes [2] ; autrement le nom du héros, évoquant dans l'esprit du spectateur tout le cortège des souvenirs connus qui s'y rattachent, le jetterait dans une inextricable confusion. Mais il arrive aussi que la tradition attribue à un héros une action peu conforme à sa nature ; cette tache qui nuirait à l'unité artistique du caractère, le poète doit l'effacer. Ainsi Vâlmîki nous montre le roi des singes, Bali, traitreusement mis à mort par le pieux et divin Râma. L'épopée admet une pareille faiblesse d'un grand cœur, car dans sa marche lente elle peut s'arrêter à l'expliquer et à la justifier ; au théâtre, où les faits s'accumulent et se pressent, cette perfidie prendrait un relief disproportionné [3] : Mâyurâja, dans son Udâttarâghava, l'a supprimée ; Bhavabhûti, dans le Vîracarita, représente Bali comme l'allié de Râvaṇa, et de plus le fait tuer par Râma en état de légitime défense *.

[4] Il y a toujours deux desseins dans un drame correspondant aux deux divisions du sujet : le principal et le subordonné. Le sujet principal (*âdhikârika*) est l'intrigue qui conduit le héros jusqu'à la possession (*adhikâra*) du fruit souhaité [5]. Le sujet subordonné (*prâsaṅgika* ou *ânuṣaṅgika*) désigne une action secondaire dont la fin particulière n'est qu'un moyen par rapport au but où tend le héros, c'est-à-dire à l'objet (*kârya*) qu'il s'est proposé au moment même de l'entreprise et qui l'a déterminé à agir. Cet objet doit rentrer dans les trois catégories : devoir, amour, intérêt, soit isolées, soit en combinaison.

1. D. I, 15.
2. D. III, 20-22.
3. D. III, 22. Sarasv. k., 377.
4. Bh. XIX, 2-6. — D. I, 11, 12, 16. — S. 296, 297.
5. Bh. XIX, 25-26*. — D. I, 16. — S. 323.

· [1] Le sujet subordonné, s'il est peu développé, s'appelle un incident (*prakarî*). Telle est, dans Çakuntalâ, acte VI, la scène des deux suivantes d'abord seules, puis avec le chambellan. Le poète profite d'une occasion pour donner la description d'une saison afin d'orner son œuvre, comme on emploie dans les cérémonies védiques, pour les embellir, des fleurs et des grains frits. [2] Mais si l'action secondaire occupe une place assez importante dans le drame par son étendue, elle prend le nom d'épisode, *patâkâ*, littéralement : drapeau, car elle semble porter, comme un drapeau, les armes d'un héros auxiliaire. L'histoire de Sugrîva dans les drames ramaïques en montre un exemple. Mais il faut se garder de classer soit dans les incidents, soit dans les épisodes, la poursuite par le héros d'un objet accessoire : les uns et les autres ne sont exclusivement que des actions parallèles à la sienne.

La comédie héroïque (*nâṭaka*) est le type le plus accompli du théâtre indien ; tous les éléments dramatiques sont susceptibles d'y trouver place. Il suffira donc d'étudier une pièce de ce genre pour avoir une idée complète de cette dramaturgie minutieuse et subtile, où éclate, avec ses qualités de finesse et de sagacité le génie d'analyse propre à l'Inde.

[3] Une fois le sujet choisi et limité, le poète doit le partager en cinq éléments (*arthaprakṛti*) correspondant aux cinq situations morales (*avasthâ*) où passe nécessairement un personnage, depuis l'entreprise d'une affaire jusqu'au succès final : il entreprend, puis il fait un effort en avant, la possibilité du succès suit l'effort, la certitude suit l'espérance, et enfin le succès couronne ses peines.

1. L'entreprise [4] (*ârambha*) est un mouvement qui porte l'âme vers un objet ardemment convoité, un désir inquiet et actif. Ex. : Çak. I, 7, 1. Un ascète informe le roi que Kaṇva est absent de l'ermitage, et qu'il a laissé à Çakuntalâ le soin de recevoir les hôtes. — « C'est donc elle que je verrai »

1. D. I, 13. — S. 322. — Bhâvaprakâçikâ *.

2. Bh. XIX, 23 (corr. d'après P. parârthaṃ pradhânasyopa°). — D. I, 13. — S. 320-323.

3. Bh. XIX, 7-13. — D. I, 18.

4. Bh. XIX, 8*. — D. I, 19. — S. 325.

répond le roi. — Et Ratnâv. I, 8, les inquiétudes du ministre Yaugandharâyaṇa au sujet de son plan qui consiste à cacher la condition de Ratnâvalî et à l'introduire comme fille d'honneur au gynécée.

2. L'effort en avant [1] (*prayatna*), c'est un élan fiévreux vers l'objet qui ne s'offre pas immédiatement au désir. Ex. : Çak. II, 40, 6. Le roi : « Mon bon Mâdhavya, trouve-moi quelque prétexte pour rentrer dans l'ermitage. » — Et aussi Ratnâv. II, 18. Sâgarikâ : « Personne ne vient par ici. Eh bien ! je vais peindre le portrait de celui que j'aime et satisfaire les désirs de mes yeux. »

3. La possibilité du succès [2] (*prâptyâçâ* ou *prâptisaṃbhava*) est l'état où le succès paraît possible, à considérer les ressources présentes et les obstacles prévus. Ex. : Çak. IV, scène I, entre Anusûyâ et Priyaṃvadâ ; la colère de Durvâsas, apaisée, rend possible la réunion du roi avec Çakuntalâ. — Et Ratnâv. III, p. 55 ; le roi, heureux de retrouver sa bien-aimée Sâgarikâ, s'écrie : « Ami, c'est la pluie qui survient sans nuages. » — Le bouffon : « A merveille ! pourvu que la reine Vâsavadattâ ne tombe pas sur nous comme une trombe ! » Les chances qui favorisent la rencontre des deux amants et les obstacles qui la menacent rendent leur union seulement possible.

4. La certitude du succès [3] (*niyatâpti*) résulte de l'absence d'obstacles. Ex. : Çak. acte VI. L'anneau retrouvé a rappelé au roi son mariage secret avec Çakuntalâ ; l'obstacle qu'opposait la malédiction de Durvâsas est tombé. La réunion des époux est désormais assurée. — De même Ratnâv. III ; le roi, brutalement repoussé par la reine, jalouse de son amour pour Sâgarikâ, s'écrie : « Ami ! notre seul salut, c'est d'apaiser la colère de la Reine. » On prévoit dès lors que, si la reine s'apaise, rien ne viendra plus contrarier le désir du roi.

5. Le succès [4] (*phalayoga*, °*prâpti* ou °*âgama*), c'est attein-

1. Bh. XIX, 9 (= Âdibharata, dans A.dy p. 69). — D. I, 19. = S. 326.

2. Bh. XIX, 10. — D. I, 20. — S. 327*.

3. Bh. XIX, 11 (= Âdibharata, dans A.dy. p. 168*). — D. I, 20. = S. 328.

4. Bh. XIX, 4, 12*. — D. I, 20. — S. 329.

dre l'objet souhaité dans toute sa plénitude. Ex. : Çak. VII ; le roi retrouve Çakuntalâ et son fils. — Ratnâv. IV ; le roi obtient de la reine la main de Ratnâvalî qui passait pour Sâgarikâ, et atteint par ce mariage la dignité de souverain universel.

[1] Les cinq éléments de l'action (*arthaprakṛti*) sont : le germe (*bîja*), la reprise (*bindu*), l'épisode (*patâkâ*), l'incident (*prakarî*), l'objet (*kârya*).

[2] Le germe (*bîja*) est une indication légère de l'objet final, qui ne tarde pas à lancer des pousses en tous sens. Ex. : Çak. I, 6, 4 ; l'ascète adresse au roi, comme une formule de politesse, ce souhait : « Puisses-tu obtenir un fils qui règne sur l'univers ! » et ib. 6, 12 : « En ce moment, c'est Çakuntalâ qui est chargée de recevoir les hôtes : Kaṇva est aux bains sacrés de Somatîrtha, il s'y est rendu pour chercher à détourner un malheur qui le menace. » — Et Ratnâv. 4, 7 ; le directeur : « Même d'un autre continent, même du sein des eaux, même du bout du monde, le destin propice amène soudain, pour vous l'offrir, l'objet de vos souhaits. » — (Dans la coulisse, Yaugandharâyaṇa) : Bravo ! comédien, bravo ! comment en douter ? (Il répète le vers) Même d'un autre continent, etc.

[3]Le germe est susceptible de variétés infinies. Tantôt il commence immédiatement l'action ; tantôt il montre d'avance l'objet ; tantôt il présente l'entreprise ; tantôt c'est un acte particulier qui tend au but final. On appelle germe du fruit le germe qui se recueille dans le fruit, germe du sujet l'histoire elle-même, et germe de l'action le héros.

La reprise[4] (*bindu*, littéralement : goutte) remet en train la marche du drame lorsqu'elle semblait interrompue. Le terme sanscrit s'explique par métaphore ; on compare la reprise à la goutte d'huile qui tombe dans l'eau et qui s'y étend. Ex. Çak. II, 37,5. Le roi vient de causer chasse avec le général ; Çakuntalâ semble oubliée. Soudain, le roi : « Ami Mâdhavya,

1. Bh. XIX, 19, 20. — D. I, 17. — S. 317.
2. Bh. XIX, 21 : (= Âdibharata dans A.dy. p. 15 ; A. p. 337, 22 ; corr. samuddiṣṭam). — D. I, 16. — S. 318.
3. Mâtṛgupta*.
4. Bh. XIX, 22*. — D. I, 16 = S. 319.

à quoi donc te servent tes yeux? Tu n'as pas vu ce qu'il y a de plus beau au monde. — Mâdhavya : Que dis-tu? N'es-tu pas devant moi? — Le roi : On se plaît toujours à soi-même. Ce n'est pas de moi qu'il est question. Je veux parler de la perle de cet ermitage, de Çakuntalâ. »

Et Ratnâv. I, p. 15. La fête de l'amour est terminée; l'intrigue semble s'arrêter, quand tout à coup un héraut chante dans la coulisse le lever de la lune, qu'il compare au roi Udayana (Vatsa). Sâgarikâ prête l'oreille, se retourne avec joie et regarde le roi avec amour : « Comment? c'est là le roi Udayana à qui mon père m'a donnée en mariage! »

L'épisode et l'incident ont été définis plus haut, ainsi que l'objet.

[1] La combinaison des cinq situations avec les cinq éléments de l'action donne naissance aux cinq jointures de l'action *(saṃdhi)* : *mukha* (l'exposition); *pratimukha* (la contre-exposition); *garbha* (l'embryon); *vimarça* (la délibération); *nirvahaṇa* (le dénouement). Les jointures de l'action désignent le développement de chacune des phases du sujet jusqu'au moment où elle atteint sa fin particulière; cette fin elle-même est en quelque sorte interne et tend graduellement au dénouement dernier. Chaque jointure est constituée par un ensemble de membres (*saṃdhy-aṅga*) qui lui sont attribués respectivement, mais qui toutefois n'en font pas partie intégrante; car, en dépit de l'opinion de Rudraṭa qui proscrit absolument l'emploi des membres en dehors de leur jointure respective, Bharata et les principaux législateurs du drame se fondent sur l'usage des classiques pour autoriser la libre disposition des membres d'après la seule convenance du sentiment, du temps, du lieu, de la situation[2]. Le total des membres est de soixante-quatre. Il n'est pas nécessaire de les employer tous, comme ont fait même de bons poètes par une aveugle obéissance aux règles (Ex : Veṇîsaṃhâra, III, scène entre Karṇa et Duryodhana où les deux guerriers dissertent sans aucune utilité). [3]Mais il est indispensable d'en employer un certain

1. Bh. XIX, 16; 35. — D. I, 21-22. — S. 330, sqq.
2. Bh. XIX, 103*. — S. 406.
3. Bh. XIX, 50, 51. — S. 407, 408.

nombre, car un poème sans membres est aussi impropre à la représentation qu'un homme sans membres le serait à n'importe quelle besogne ; au contraire, un sujet d'un intérêt médiocre par lui-même, s'il est bien articulé, obtiendra un succès éclatant. Les membres ne doivent jamais être des pièces de rapport[1] ; ils doivent toujours tenir étroitement à l'action ; le héros ou le rival y figure autant que possible ; en tous cas ils doivent sortir immédiatement du germe et tendre au dénouement. L'usage qu'on en fait est de six espèces[2] ; ils servent : 1° à traiter le sujet choisi ; 2° à développer la matière ; 3° à accroître l'intérêt ; 4° à produire la surprise ; 5° à représenter les parties en action ; 6° à cacher ce qu'il faut cacher.

I. — Le *mukhasaṃdhi*[3] est le lever du germe qui donne naissance à des sentiments dont l'objet varie. Ex. Çak. depuis le début de l'acte I (entrée du roi avec le cocher), jusqu'à II, 37, 5 ; le mukha s'arrête après le départ du général, au moment où le roi va confier le secret de son amour au bouffon. Les membres qui forment le mukhasaṃdhi sont au nombre de douze, issus logiquement du germe et de l'entreprise.

1. L'*upakṣepa*[4], dépôt du germe, point où naît le vrai sujet du poème. Ex : Çak. I, depuis le souhait de l'ascète au roi : « Puisses-tu avoir un fils qui règne sur l'univers ! » (6, 4) jusqu'à la réponse du roi au sujet de Çakuntalà : « C'est donc elle que je verrai. » (7, 1). Et Ratnâv. I, scène préliminaire, où Yaugandharâyaṇa expose son plan.

2. *Parikara* (ou *°kriyâ*[5]), première poussée du germe. Ex. Ratnâv. I, 3 ; après avoir répété le vers du comédien : « Même d'un autre continent, etc... », le ministre ajoute : « Autrement, comment expliquer cette aventure ? Sur la foi d'une prophétie, nous demandons au roi de Ceylan la main de sa fille ; en plein Océan, la princesse fait naufrage, tombe à l'eau et trouve justement une épave ! Un marchand de Kauçâmbî qui

1. S. 342 ; 407.
2. Bh. XIX, 47, 48. — D. I, 49. — S. 406, sqq.
3. Bh. XIX, 38. — D. I, 23. — S. 333.
4. Bh. XIX, 69 = Âdibharata, A.dy, p. 23. — D. I, 25. — S. 339.
5. Bh. XIX, 70. — D. I, 25. — S. 340.

revenait de Ceylan la rencontre dans cette situation. Au collier de perles qu'elle portait il la reconnaît, il la conduit ici. *(Avec joie)* : En vérité, le bonheur vient de partout à mon maître ! »

3. *Parinyâsa*[1]; le germe s'y établit solidement. Ex. Çak. I, v. 21. Le roi, ravi par la vue de Çakuntalâ, pense à l'épouser. « Certes, c'est une femme digne de ma caste, puisque, roi, je me sens entraîné vers elle. Quand la raison de l'honnête homme hésite, c'est à son cœur de décider. » Et Ratnâv. I, v. 8; Yaugandharâyaṇa : « Mon projet doit accroître la grandeur du roi ; la destinée me prête la main ; le devin est infaillible. Sans doute ; et pourtant, à agir ainsi sans son ordre, je crains d'indisposer mon maître. »

Bharata définit ainsi le parinyâsa : C'est énoncer ce qui va se passer[2].

Ces trois membres doivent se suivre toujours dans l'ordre énoncé, car il est conforme à la marche du sentiment.

4. Le *vilobhana*[3]; éloge des qualités. Ex. Çak. I, du vers 17 au vers 21, les quatre stances où le roi décrit la beauté de Çakuntalâ et les compliments espiègles que Priyaṃvadâ adresse à son amie forment le vilobhana.—Et Ratnâv. I, v. 24; le héraut de cour proclame l'heure du crépuscule : « L'Occident s'est assombri ; la lumière a disparu ; le soleil est parti à l'autre bout du ciel ; voici la foule des courtisans qui entre au palais avec le crépuscule, impatiente d'adorer tes pieds (*ou* : tes rayons) qui dérobent au lotus sa beauté ; avec sa splendeur qui caresse les regards, Udayana, pareil à la lune, paraît. » Sâgarikâ entend ces louanges du roi et sent croître sa passion.

Ce serait une grave erreur de compter comme vilobhana toutes les descriptions élogieuses que contient un drame ; p. ex. Çak. I, 7, où le roi dépeint l'allure gracieuse de la gazelle. Cette stance n'est en rapport direct ni avec le germe, ni avec l'objet ; elle ne répond donc pas à la définition des membres.

1. D. I, 25. — S. 341*.
2. Bh. XIX, 70.
3. Bh. XIX, 71. — D. I, 25. = S. 342.

5. *Yukti*[1]; arrêter un plan. Ex. Ratnâv. I, scène préliminaire où Yaugandharâyaṇa combine les moyens d'unir Ratnâvalî avec le roi : « J'ai remis la princesse entre les mains de la reine, et j'ai bien fait. De plus on m'a rapporté que le chambellan Bâbhravya ainsi que le ministre du roi de Ceylan, Vasubhûti, avaient échappé à travers mille périls aux flots, et qu'ils avaient rencontré le général Rumaṇvat dans sa marche contre le roi du Kosala. »

6. La *prâpti*[2]; arrivée du bonheur. Ex. Çak. I, v. 22. Le roi : « Abeille ! je t'envie. Ses yeux qui clignent, tu les frôles; tu les effleures, ses yeux qui tremblent; tu sembles murmurer harmonieusement un secret à ses oreilles ; tandis que ses bras s'agitent, tu bois la volupté sur sa lèvre; nous poursuivons en vain le bonheur, et toi tu le goûtes sans peine. » Et Ratnâv. I, 15. Sâgarikâ : « Comment? c'est donc lui le roi Udayana à qui mon père m'a donnée en mariage! (*Elle soupire longuement*). Je croyais servir un autre, et je me fanais de douleur; mais puisque c'est lui que je vois, la vie me devient chère. »

7. Le *samâdhâna*[3]; arrivée du germe. Ex. Çak. v. 27. Le roi : « Suis ton penchant, mon cœur! maintenant mes hésitations sont dissipées ; où tu craignais un feu, c'est un joyau que tu peux toucher ! » Et Ratnâv. I, 11. La reine Vâsavadattâ s'approche de l'açoka qu'elle doit faire fleurir en le touchant du pied. (*A Sâgarikâ*) » Apporte-moi tous les objets que ce rite exige. ». — Sâgarikâ : « Tout est prêt, Madame. » — Vâsavadattâ (*à part*) : « Ah ! Que mes filles d'honneur sont distraites! Je fais tout pour l'éloigner des yeux du roi, et justement elle viendrait où il peut la voir. Non! non! (*haut* :) Sâgarikâ, ma belle, comment se fait-il que tu sois là, quand toutes mes filles célèbrent la fête de l'amour? Où est ma perruche? Tu l'as laissée partir pour venir ici. Eh bien! retourne la chercher ». — Sâgarikâ : « J'obéis, Madame. (*Elle fait quelques pas, puis, à part* :) J'ai remis la perruche à Susaṃgatâ, et j'ai envie de voir la fête. Ma foi, je vais regar-

1. Bh. XIX, 71. = D. I, 26. = S. 343.
2. Bh. XIX, 72. — D. I, 26. — S. 344.
3. Bh. XIX, 72. — D. I, 26. — S. 345.

der sans me laisser voir. » Vâsavadattâ veut empêcher Sâgarikâ et le roi de se voir ; et justement elle n'arrive par là qu'à hâter leur réunion, qui est l'objet du germe.

8. *Vidhâna*[1], production de plaisir et de peine. Ex. Mâlatî. p. 37. Mâdhava : « Saisi d'admiration, mon cœur cessait de battre ; il avait oublié tous ses autres sentiments, et, alangui de plaisir, il semblait baigné d'ambroisie, tant qu'elle était là ; et maintenant (qu'elle est partie) je crois sentir des charbons presser sur mon pauvre cœur malade. » Et Veṇî. p. 36. Draupadî : « Bhîma, c'est à toi maintenant de me consoler. — Bhîma : « Fille du roi des Pañcâlas, à quoi serviraient désormais des consolations menteuses? Si je n'efface pas l'outrage qui accable de honte mon visage, si je ne détruis pas jusqu'au dernier les neveux de Kuru, tu ne me verras plus ! » La promesse du combat produit la joie et la douleur.

9. *Paribhâva*[2] (ou °*nâ*), être rempli de surprise. Ex. Çak. I, v. 28. Le roi : « Au moment de suivre la fille de l'ermite, le respect a retenu mes pas ; je n'ai pas quitté ma place, et pourtant je crois y revenir ! » — Et Ratnâv. I, 14. Sâgarikâ : « Comment ! l'Amour a donc pris forme humaine ! Au gynécée de mon père, on adore son image. Mais ici il se manifeste. Alors je vais lui offrir en hommage ces quelques fleurs ». (*Elle jette des fleurs vers le Roi.*)

10. *Udbheda*[3], pénétrer un secret. Ex. Ratnâv. I, 15. Sâgarikâ qui croyait voir l'Amour incarné entend le chant du héraut (v. 24) et reconnaît Udayana.

Bharata et Viçvanâtha[4] définissent ce membre : une nouvelle poussée du germe, et donnent en exemple le passage du Veṇîsaṃhâra que Dhanaṃjaya cite (v. au-dessus) à propos du vidhâna.

11. *Bheda*[5], encouragement, excitation. Ex. Çak. I, 25, 12. (*Dans la coulisse*) « Alerte ! ascètes ! accourez tous ici pour défendre les créatures qui vivent dans l'ermitage. Le roi

1. Bh. XIX, 73. — D. I, 26. — S. 346.
2. Bh. XIX, 73. — D. I, 27. — S. 347.
3. D. I, 27.
4. Bh. XIX, 74. = S. 348.
5. D. I, 27.

Duhṣanta est près d'ici, en chasse. » Çakuntalâ entend le nom du roi et reprend courage.

Bharata et Viçvanâtha[1] expliquent bheda par : rupture d'union, et le Sâhitya-darpaṇa en donne l'exemple suivant. Veṇî. p. 14. Sahadeva apprend à Bhîma que leur frère Yudhiṣṭhira est disposé à la paix. Bhîma : « Eh bien ! à dater d'aujourd'hui, je me sépare de vous ! »

12. *Karaṇa*[2], commencement de l'action en question. Ex. Ratnâv. I, 14. Sâgarikâ : « Dieu de l'amour, je te rends hommage. Tourne vers moi un visage favorable ! Fais que je ne t'aie pas vu inutilement (*Elle se prosterne*). C'est étrange ! Je l'ai vu et j'ai encore besoin de le voir. Tandis que personne ne me regarde, je vais m'approcher de lui. » Dès ici commence l'action dont il s'agit dans le second acte, qui doit permettre aux amants de se voir sans obstacles.

Tels sont les membres du mukhasaṃdhi[3]. Tous n'ont pas une égale utilité ; six seulement sont indispensables : l'upakṣepa, le parikara, le parinyâsa, la yukti, l'udbheda et le samâdhâna. Les six autres sont facultatifs.

II. — Le *pratimukhasaṃdhi*[4] est la seconde jointure de l'action. Le germe semble y porter ses premiers fruits, mais qui disparaissent dès qu'ils se sont montrés. Le progrès vers l'objet n'y est visible que par instants. Ex. Çak., depuis le moment (II, 37, 5) où le roi avoue au bouffon son amour jusqu'à la fin du IIIe acte. L'amour du roi et de Çakuntalâ, connu d'abord du bouffon, puis des deux amies, reste inconnu de la cour et de l'ermitage. — Les membres en sont au nombre de treize, issus de la combinaison de la reprise (bindu) avec l'effort en avant (prayatna).

1. *Vilâsa*[5], l'impatience de goûter avec l'objet aimé les plaisirs amoureux. Ex. Çak. II, 40, 6. Le roi : « Mon bon Mâdhavya, trouve-moi quelque prétexte pour rentrer dans l'ermitage. » Et Ratnâv. II, 17. Sâgarikâ : « Apaise-toi, mon

1. Bh. XIX, 75. — S. 350.
2. Bh. XIX, 74. — D. I, 27. — S. 349.
3. D. I, 27.
4. Bh. XIX, 39. — D. I, 28. — S. 334*.
5. Bh. XIX, 75. — D. I, 30. — S. 352*.

cœur ! Pourquoi te tourmenter d'un désir stérile ? Ton amour est placé trop haut ! Mais plutôt je vais peindre le portrait de celui que j'aime et satisfaire mes yeux. Hélas ! je n'ai pas d'autre moyen de le voir ! »

2. *Parisarpa*[1], aller à la recherche de l'objet aimé, entrevu et soudain disparu. Ex. Çak. III, 48,7 sqq. Le roi : « Çakuntalà passe sans doute cette heure brûlante avec ses amies sur les rives de la Mâlinî qui donnent à la rivière une ceinture de lianes. Je vais l'y rejoindre. » Et Ratnâv. II, 34. Vatsa, que les paroles de la perruche et la vue du portrait ont instruit de l'amour de Sâgarikà, cherche la jeune fille en demandant : « Où est-elle ? Où est-elle ? »

3. *Vidhûta* (Sàh. *vidhṛta*)[2], malaise qui porte à refuser les services ou à repousser les galanteries d'une personne chère. Ex. Çak. III, 49,9. Çakuntalà : « A quoi bon m'éventer, mes chères amies ? » Et plus loin, 57,11 : « Le roi s'ennuie. Il a quitté depuis si longtemps son gynécée ! Ne le retenez pas davantage. — Et Ratnâv. II, 20. Sâgarikà : « Mon amie, la fièvre m'accable. » — (Susaṃgatà va cueillir quelques feuilles aux lotus de l'étang et les pose sur le sein de Sâgarikà). Sàgarikâ les rejette : « Mon amie, enlève tout cela. Pourquoi me tourmentes-tu inutilement ? Je te le dis : Mon amour est placé trop haut ; la honte me pèse ; mon cœur est à un autre ; ma passion est sans issue ; le seul refuge, c'est la mort. »

4. *Çama, çamana*[3], apaiser le malaise d'amour. Ex. Çak. 52,15. Çakuntalà : « Si vous ne me condamnez pas, faites qu'il ait pitié de moi. » Et Ratnâv. II,31. Sâgarikà : « Calme-toi, mon cœur, calme-toi ! Ranime-toi ! Ton amour a gagné du terrain. »

Le Sàhitya-d.[4] substitue au çama (soulagement) le *tâpana* (tourment), c'est-à-dire la tristesse d'une situation désespérée, et en donne pour exemple le passage de Ratnàv. cité ci-dessus à propos du malaise d'amour.

5. *Narma*[5], railler doucement. Ex. Ratnâv. II, 32. Susaṃ-

1. Bh. XIX, 76. — D. I, 30. — S. 353.
2. Bh. XIX, 76. — D. I, 30. — S. 354.
3. Bh. XIX, 77. — D. I, 30.
4. S. 355.
5. Bh. XIX, 77. — D. I, 31. — S. 356.

gatâ : « Celui que tu voulais voir, il est là sous tes yeux. » — Sâgarikâ *(Avec dépit)* : « Qui donc voulais-je voir ? Ou qui donc est ici ? » — Susaṃgatâ : « A quoi penses-tu ? Je parle du tableau. Prends-le donc ! »

6. *Narmadyuti*[1], joie intime qui naît du narma. Ex. Ratnâv. II, 35. Susaṃgatâ : « Mon amie, tu es vraiment trop cruelle. Le roi te soutient de sa main, et ta colère ne veut pas s'apaiser. » — Sâgarikâ fronce le sourcil et sourit doucement : « Susaṃgatâ, ne vas-tu pas finir ? »

7. *Pragayaṇa*[2], dialogue où les propos se croisent sans interruption et font éclater la passion encore à demi-latente des personnages. Ex. Çak. III, 56,4 — 58,5 depuis le moment où le roi, ravi par la strophe amoureuse que Çakuntalâ lit à ses compagnes, se présente brusquement devant elles, jusqu'à sa promesse, destinée à rassurer les deux amies inquiètes, d'accorder à Çakuntalâ le rang de première reine. — Et Ratnâv. II, 28-32 ; le roi découvre le tableau où Sâgarikâ a peint son portrait, et où Susaṃgatâ a dessiné près de lui la jeune fille ; il exprime sa joie au bouffon, tandis que, cachées derrière les lianes, les deux filles d'honneur l'écoutent, l'une en rougissant, l'autre en souriant.

8. *Nirodha*[3], empêcher le bonheur. Ex. Ratnâv. v. 44. Le roi déclare à Sâgarikâ son amour ; tout à coup le bouffon annonce faussement l'approche de la reine. Sâgarikâ s'enfuit. Le roi : « Maître sot ! L'heureux caprice du hasard amène, attache à mon cou comme un collier de pierreries ma bien-aimée ivre d'amour, et c'est toi qui la fais échapper de mes mains ! » Et Çak. III, 67,4. L'approche de Gautamî interrompt les épanchements ardents du roi et de Çakuntalâ.

9. *Paryupâsana* (°*âsti*)[4], implorer une personne irritée, lui demander pardon. Ex. Ratnâv. v. 45. La reine a surpris le roi et se retire avec une expression hautaine de dignité froissée. Le roi la retient par le bord de sa tunique : « Reine ! Apaise-toi !... mais tu ne montres point de colère. Je ne le

1. Bh. XIX, 60 — D. I, 31. — S. 357*.
2. Bh. XIX, 78. — D. I, 31. — S. 358*.
3. Bh. XIX, 78. — D. I, 31. — S. 359 (virodha.).
4. Bh. XIX, 79. — D. I, 32. — S. 360.

ferai plus !... mais c'est m'avouer en faute. Je ne suis point coupable !... mais tu ne me croiras pas. Que dois-je te dire ? Je ne sais, ma bien-aimée ! »

10. *Vajra*[1], adresser des paroles nettement cruelles. Ex. Çak. III, v. 71. Çakuntalâ (lisant les vers qu'elle adresse au roi) : « Je ne connais point ton cœur ; mais, moi, l'amour me brûle nuit et jour. Cruel ! il consume tout mon corps qui te désire. » — Et Ratnâv. 39. La reine, montrant la peinture : « Et cette femme près de toi, est-ce que Vasantaka (le bouffon) l'a dessinée d'imagination ?..... Seigneur, à regarder ce tableau, j'ai pris un mal de tête. »

11. *Puṣpa*[2], signaler des caractères tout particuliers. Çak. v. 91. Le roi : « Voici le lit de fleurs jonchées sur la pierre où s'agitait son corps brûlant ; voici, déjà fanés, les mots d'amour que son ongle a tracés sur la feuille du lotus ; c'est sa main qui a laissé tomber ce bracelet de racines. Tout attache ici mes regards, et je ne puis quitter ce bosquet où pourtant elle n'est plus ! » — Et Ratnâv. v. 43. Le roi : « Ami ! tu as raison ! C'est la Beauté en personne ! Ses mains sont les jeunes pousses de l'arbre du paradis ! Ces perles qu'elles distillent, ce n'est point de la sueur, c'est de l'ambroisie ! »

12. *Upanyâsa*[3], assertion motivée en vue d'obtenir une faveur. Ex. Çak. III, v. 78. Le roi : « Tu veux quitter ce lit de fleurs ! tu veux rejeter ces feuilles de lotus qui couvrent ton sein ! tu veux partir sous les feux du soleil ! Non, tu es trop souffrante et trop faible ! » — Et Ratnâv. 34. Susaṃgatâ : » Non ! Seigneur, c'est trop d'honneur ! Mais, parce que j'ai dessiné son portrait sur ce tableau, mon amie Sâgarikâ me boude. Elle est là tout près. Viens, prends-lui la main et apaise-la ! »

13. *Varṇa-saṃhâra*[4], réunion de toutes les castes, ou de plusieurs. Ex. Vîracar. III, v. 5 : « Les sages rassemblés ici, le vieux Yudhâjit, le vieux roi Lomapâda avec ses ministres, et l'antique souverain des Janakas, qui offre sans cesse des sacrifices et connaît les Vedas, voilà ceux qui te sollicitent ! »

1. Bh. XIX, 80. — D. I, 32. — S. 362.
2. Bh. XIX, 79. — D. I, 32. — S. 361.
3. Bh. XIX, 80. — D. I, 32. — S. 363.
4. Bh. XIX, 81. — D. I, 32. — S. 364.

Abhinavagupta (cité dans S. D. 364) explique *varṇa* par « personnage » ; varṇa-saṃhâra signifierait alors : une réunion de personnages. Il en donne pour exemple Ratnâv. 34 ; sur la prière de Susaṃgatâ, le roi va prendre Sâgarikâ par la main.

Le parisarpa, le pragayana, le vajra, le puṣpa et l'upanyâsa sont les principaux membres de la seconde jointure. Les autres ne s'emploient qu'à l'occasion.

III. — [1]La troisième jointure de l'action s'appelle *garbha-saṃdhi* (embryon), parce que le fruit y est déjà en formation. Le germe déposé dans le mukha avait grandi jusqu'à être à demi-perceptible dans le pratimukha. Le garbha montre déjà le succès final en voie de s'accomplir malgré les obstacles, mais aussitôt reculé. Il correspond dans l'esprit du héros à la possibilité du succès.

[2]Le garbha a douze membres, savoir :

1. *Abhûtâharaṇa* [3], cacher (un secret, sa personne, sa pensée). Ex. Çak. IV, 74, 46. Anusûyâ : « Ce secret (la malédiction de Durvâsas) doit rester entre nous. Notre amie est d'une nature si délicate! Il faut lui épargner ce coup. » Et Ratnâv. III, l'entr'acte où Kâñcanamâlâ raconte à Madanikâ la ruse imaginée par le bouffon : Sâgarikâ doit prendre le costume de la reine, et Susaṃgatâ celui de sa confidente.

2. *Mârga*[4], indiquer le but réel, les moyens précis. Ex. Çak. IV, v. 99. Priyaṃvadâ répète à Anusûyâ la prophétie relative à Çakuntalâ : « Duhṣanta va rendre mère d'un roi, pour le bonheur du monde, la fille du sage, pareille au bois sacré d'où sort le feu. » — Et Ratnâv. III, 44, 45. Le bouffon : Mes compliments! Tes désirs vont se réaliser. » — Le roi (*avec joie*) : « Ami, quelles nouvelles de Sâgarikâ ? » — Le bouffon (*avec importance*) : « Tu vas la voir en personne. » — Le roi (*manifestant la satisfaction*) : « Comment? Je pourrai même la voir? » — Le bouffon (*avec suffisance*) : « Et pourquoi non? Avec un ministre comme moi, la puissance d'esprit de Bṛhaspati n'est plus qu'un objet de risée! » Le roi (*sou-*

1. Bh. XIX, 40. — D. I, 33. — S. 335.
2. D. I, 33.
3. Bh. XIX, 82. — D. I, 35. — S. 365.
4. Bh. XIX, 82. — D. I, 35. — S. 366.

riant) : « Je ne suis point surpris. De quoi n'es-tu pas capable? Mais dis-moi ton plan; je suis curieux de tous les détails. » Le bouffon (*il lui parle à l'oreille*) : « Voilà ! »

3. *Rûpa*[1], examiner une hypothèse, considérer un cas improbable et surprenant. Ex. Çak. IV, 90, 9. Les deux amies : « Si le roi a de la peine à te reconnaître, montre-lui alors l'anneau où son nom est gravé. » — Et Ratnâv. III, 47. Le roi : « Comme Vasantaka tarde! Est-ce que la reine aurait eu vent de notre intrigue? »

4. *Uddharaṇa*[2], c'est élever une chose au-dessus d'une autre. Ex. Ratnâv. III, 44. Le bouffon : « Ah! ah! oh! oh! Quelle merveille! Mon cher ami, le jour où il est monté sur le trône de Kauçâmbî, n'a pas été aussi heureux qu'il va l'être tout à l'heure par les bonnes nouvelles que j'apporte. »

D'après Bharata et Viçvanâtha[3], udâharaṇa désigne l'extraordinaire, le surnaturel. Ex. Çak. 80, 11. Le disciple Hârîta : « Voici des parures pour orner Çakuntalâ. » — Gautamî : « Hârîta, mon enfant, d'où les as-tu? » — Hârîta : « Notre père Kaṇva est si puissant! » — Gautamî : « Il les a créées par la force de sa pensée! » — Hârîta : « Non. Ecoute : Le vénérable Kaṇva m'avait dit : « Va cueillir des fleurs aux arbres pour Çakuntalâ. » Alors, voici un arbre qui me présente une fine étoffe de lin, blanche comme la lune, en voilà un autre qui distille l'essence de laque à farder ses pieds; et des autres sortent les mains des hamadryades qui, tout en cachant leurs bras, me tendent des parures; et leurs doigts gracieux se confondaient avec les jeunes branches. »

5. *Krama*[4]; *a*) rencontrer la personne à qui l'on pense. Ex. Ratnâv. III, 49. Le roi : « Au moment où je vais voir ma bien-aimée, pourquoi ce tumulte dans mon cœur? Ah! sans doute, la fièvre d'amour est moins brûlante à ses débuts qu'à l'heure décisive; ainsi la chaleur est plus accablante lors de la saison des pluies quand l'ondée est toute proche. » — Le bouffon (prêtant l'oreille) : Mademoiselle Sâgarikâ! Voici mon cher ami qui pense à vous et qui exprime son impatience.

1. Bh. XIX, 83. — D. I, 36. — S. 367.
2. D. I, 36.
3. Bh. XIX, 83. — S. 368.
4. D. I, 36.

β[1] C'est, selon d'autres, reconnaître les vrais sentiments de quelqu'un. Ex. Çak. III, v. 70. Le roi : « J'ai bien raison de regarder la belle sans cligner même des yeux ; son sourcil, comme une liane, se relève tandis qu'elle assemble les mots de la stance, et le duvet qui se dresse sur sa joue me révèle son amour. »

γ[2] Ou encore, c'est connaître l'avenir. Ex. Çak. IV, v. 102. Kaṇva : « Sois honorée de ton époux, comme Çarmiṣṭhâ le fut de Yayâti, et enfante un fils qui règne comme Puru sur l'univers. »

6. *Saṃgraha*[3], présent accompagné de mots aimables. Ex. Ratnâv. III, 45. Le roi : « Bravo ! mon ami ! voilà pour te récompenser. » Il lui donne son bracelet.

7. *Anumâ*, (*°mâna*)[4], induction fondée sur certains signes. Ex. Ratnâv. III, 53. Le roi : « Hé ! maître sot ! pourquoi me railler ? Est-ce que ce n'est pas ta faute si ce malheur est arrivé ? Regarde : Finie, cette affection fondée sur une tendre estime, et qui croissait tous les jours ; finie, maintenant qu'elle a vu ma perfidie sans exemple. Elle ne va plus désormais supporter cette triste vie, car le véritable amour n'accepte point de trahison. » — Le bouffon : « C'est vrai, la reine est furieuse ; mais enfin nous ne savons pas ce qu'elle fera ; tandis que Sâgarikâ..... sa vie est bien menacée, à mon sens. »

8. *Toṭaka* (*troṭ°* S.)[5], langage courroucé. Ex. Çak. V, 102, 10. Çârṅgarava : « Parce que ton mariage avec elle te déplaît maintenant, te crois-tu en droit de violer la justice ? » — Le roi : « A quel propos forger ces contes en l'air ? » — Çârṅg. : « Ah ! voilà bien les troubles que développe l'ivresse du pouvoir ! » — Et Ratnâv. III, 57 : Vâsavadattâ, se montrant au roi : « Bravo ! mon époux, c'est parfait ! (*puis avec colère*) Mon seigneur et maître, relevez-vous ; pourquoi vous ennuyer encore à me rendre les respects dus à ma naissance...... Et toi, Kâñcanamâlâ, enchaîne-moi ce coquin de brahmane et emmène-le, et fais marcher devant toi cette petite fourbe. »

1. Ib., Bh. XIX, 84. — S. 369.
2. Bh*.
3. Bh. XIX, 84. — D. I, 37. — S. 370.
4. Bh. XIX, 85. — D, I. 37. — S. 371*.
5. Bh. XIX, 86. — D. I, 37. — S. 374.

9. *Adhibala*[1], poursuivre ce qu'on a en vue par des moyens détournés. Ex. Çak. IV, 90,9. Les deux amies, à Çakuntalâ : « Si le roi avait peine à te reconnaitre, montre-lui cet anneau où son nom est gravé. » — Çak. : « Votre supposition fait palpiter mon cœur. » — Les deux amies : « N'aie pas peur. L'amitié est toujours inquiète. » — Et Ratnâv. III, 48. Kāñcanamâlâ : « Madame, voici la galerie de peinture. Restez là. Je vais donner le signal à Vasantaka. » (Elle claque des doigts.)

Selon d'autres[2], l'adhibala est un changement du toṭaka. Ex. Ratnâv. III, 52. Le roi : « Reine, ma trahison n'est que trop évidente. Écoute-moi pourtant : Prosterné à tes pieds, mon front humilié se rougit de la laque qui les colore ; mais s'il peut aussi de ton visage beau comme la lune enlever la rougeur de la colère, alors, ô reine ! aie pitié de moi ! »

10. *Udvega*[3], avoir peur d'un ennemi, d'un rival. Ex. Ratnâv. III, 58. Sâgarikà (*à part*) : Comment ! j'ai donc acquis si peu de mérites que je ne puis même réussir à mourir ! »

11. *Saṃbhrama* (D.; *vidrava,* Bh. S.), peur fiévreuse et remuante. Ex. Çak. (dans le dialogue cité plus haut, sous 9). Çakuntalà : « Votre supposition fait palpiter mon cœur. » — Et Ratnâv. III, 54. Le bouffon : « Au secours ! au secours ! voilà la reine qui s'est pendue ! » Le roi (*accourt agité*) : « Où est-elle, où est-elle ? »

12. *Âkṣepa* (D.; *âkṣipta* Bh. XIX, 63 et *upakṣipta,* ib. 86 [*kṣipti* dans P] *kṣipti* S.)[4] Le germe du garbhasaṃdhi s'ouvre et un secret jusque-là caché se révèle. Ex. Çak. v. 125 : On chante dans la coulisse : « Tu veux maintenant des sucs nouveaux ; jadis pourtant tu embrassais les fleurs du manguier ; aujourd'hui tu te plais au sein du lotus ; abeille, comment donc les as-tu oubliées ? » L'allusion au roi qui a oublié Çakuntalà se saisit aisément. — Et Ratnâv. III, 54. Le roi : « Ami, je ne vois pas d'autre moyen pour en sortir que d'apaiser la reine... (57). Oui, mais quel moyen d'apaiser la reine ? Je

1. Bh. XIX, 87. — D. I, 37. — S. 375.
2. An. cité dans D. I, 37 (sub toṭaka.).
3. Bh. XIX, 87. — D. I, 38. — S. 376.
4. Bh. XIX, 86. — D. I, 38. — S. 373.

n'en vois pas... (58). Mais à quoi sert de rester là? Il faut aller vers la reine et l'apaiser. Je vais l'essayer. »

Bharata et Viçvanâtha[1] ajoutent un 13e membre, la *prârthanâ*. C'est appeler quelqu'un à l'amour, au plaisir, à une fête. Ex Ratnâv. v. 57. Le roi : « Ton visage est l'astre aux froids rayons (la lune) ; tes yeux sont deux lotus bleus ; tes mains semblent deux nymphéas roses ; tes cuisses, deux troncs de pisang ; tes bras, deux tiges de nélumbo. Tout ton corps enfin dégage une douce fraîcheur ; oh ! hâte-toi de m'étreindre sur ton sein ; l'amour me consume ; viens, viens éteindre son ardeur. »

La prârthanâ n'a qu'une existence conditionnelle. Elle est destinée à compléter le nombre des soixante-quatre membres, au cas où on refuserait d'y admettre la praçasti (v. infra).

[2] Les membres principaux du garbha sont : l'abhûtâharaṇa, le mârga, le toṭaka, l'adhibala et l'âkṣepa. Les autres s'emploient si on en a l'occasion.

IV. — Le *vimarça* (D.; *avamarça,* Bh. *Vimarṣa,* S.) délibération, est le quatrième degré de l'action[3]. Au moment où le personnage va atteindre l'objet, la colère, un trouble moral, une séduction, etc., le déterminent à réfléchir (*vi-març*) avant d'aller jusqu'au bout. Dans Çak. le vimarça s'étend du moment où Gautamî découvre le visage de Çakuntalâ jusqu'à la fin du VIe acte. La malédiction de Durvâsas trouble l'esprit du roi ; au moment de se réunir avec son épouse, il hésite et réfléchit. — Dans Ratnâv. le vimarça va du début du IVe acte jusqu'à l'incendie.

Le vimarça a 13 membres[4] :

1. *Apavâda,* blâmer, critiquer, déclarer en faute. Ex. Çak. V, v. 138. Le roi : « Tu veux salir ma race et me renverser moi-même, comme un torrent impétueux fait les ondes limpides et les arbres de ses rives. » — Et Ratnâv. 63. Le bouffon : « La reine a envoyé Sâgarikâ à Ujjayinî ; c'est du moins le bruit qui court. Voilà ce que j'appelais de mauvaises nou-

1. Bh. XIX, 85. — S. 372.
2. D. I, 38. — S. 405.
3. Bh. XIX, 41. — D. I, 39. — S. 336*.
4. Bh. XIX, 89. — D. I, 41. — S. 378.

velles. » — Le roi : « A Ujjayinî? Ah! la reine est sans indulgence pour moi. »

2. *Sampheṭa*[1], échange de paroles irritées. Ex. Çak. V, 106, 12 sqq. Çakuntalâ (*avec colère*) : « Cœur vil ! tu juges les autres d'après toi-même. Qui donc voudrait imiter ta conduite, roi qui prends pour masque le devoir, pareil à ces puits dissimulés sous l'herbe ? » — Le roi : « ... Jeune fille, les sujets de Duhṣanta connaissent sa conduite. Personne ne l'a vu agir ainsi ! »

3. *Vidrava*[2], tumulte, exécution, incendie, etc. Ex. Çak. VI, scène d'introduction, où les deux gardes mènent au palais le pêcheur prisonnier et le menacent de la prison et de la mort. — Et Ratnâv. v. 79 : (*Tumulte dans la coulisse*) « Sur les terrasses du palais, les flammes qui jaillissent semblent élever des coupoles d'or ; les arbres touffus du parc en se desséchant accusent l'ardeur violente de l'incendie ; les roches artificielles du jardin paraissent comme une montagne dont la cime est noire de nuages, tant la fumée les enveloppe ; les femmes épouvantées s'enfuient. Le feu vient d'éclater dans le gynécée ! »... Le roi : « Comment, le feu dans le gynécée ? (*Il se lève avec précipitation*) Comment ? la reine Vâsavadattâ est brûlée ? » — La reine : « Au secours, mon seigneur, au secours !... Il ne s'agit pas de moi, mais de cette pauvre Sâgarikâ. Cruelle que je suis, je l'ai fait mettre en prison ; elle va mourir ; sauve-la ! »

Bharata[3] y substitue le *vydhâra,* dire nettement ce qu'on pense.

Viçvanâtha[4] le remplace par le *kheda,* lassitude physique ou morale. Ex. Mâlatî. IX, p. 308 : « Mon cœur violemment agité se fend, mais il ne se brise pas en deux ; mon corps épuisé s'évanouit, mais il ne perd pas conscience ; un feu intérieur brûle mes membres, mais il ne les consume pas ; le destin hostile m'entame les chairs, mais sans trancher ma vie. »

1. Bh. XIX, 89. — D. I, 41. — S. 379.
2. D. I, 41.
3. Bh. XIX, 94.
4. S. 385.

4. *Drava*[1], manquer à ses devoirs envers ses parents, ses maîtres, etc. — Ex. Uttaracar. V, 35. Lava parle avec mépris de Râma, mais sans savoir qu'il est son fils. « Ces vieux héros dont il ne faut pas examiner de près les actes, qu'ils restent debout, n'importe ! Le meurtre d'une femme (Târakâ) n'a pas entamé leur gloire ; le monde les tient pour de grands hommes. Sans doute il a fait sans crainte trois pas (en arrière) dans le combat contre Khara ! Sans doute il a montré sa valeur en tuant le fils d'Indra ! Tout le monde sait cela ! »

5. *Çakti*[2], apaisement d'une contrariété. Ex. Çak. V, 111,9 : (*Dans la coulisse*) « O prodige ! ô prodige ! » Le roi (*prêtant l'oreille*) : « Que peut-il se passer ? » Le chapelain entre : « Sire, c'est un prodige ! » — Le roi : « Quoi donc ? » — Le chapelain : « Les disciples de Kaṇva s'en retournaient ; elle, détestant sa destinée, levait les bras au ciel et commençait à pleurer... » — Le roi : « Et alors ? » — Le chapelain : « Une forme lumineuse de femme la jeta de loin dans l'étang des Apsaras et disparut. » — Et Ratnâv. IV, v. 66. Le roi : « Serments trompeurs, douces paroles, humble docilité, ma honte, mes supplications à ses pieds, les prières de ses amies n'ont point apaisé la reine autant que ses propres larmes ; le torrent de ses pleurs a emporté sa colère. »

6. *Dyuti*[3], langage outrageant ou menaçant. Ex. Çak. VI, 120,9. Le chambellan, entrant, avec colère : « Arrête, arrête, folle que tu es ! le roi a interdit la fête du printemps, et tu oses cueillir les fleurs du manguier, etc... »

7. *Prasaṅga*[4], rappeler avec respect les parents (guru). Ex. Çak. v. 149. Le roi : « Pourtant je ne me rappelle pas avoir épousé la fille de l'ascète. » — Et Ratnâv. 71 : La propre fille du roi de Ceylan, Ratnâvalî, que son père avait accordée au roi après une première demande repoussée, etc... »

8. *Chalana*, (D. ; *châdana*, S.)[5], traitement injurieux à

1. Bh. XIX, 90. — D. I, 41. — S. 381.
2. Bh. XIX, 90. — D. I, 41. — S. 383.
3. Bh. XIX, 95. (vâkyam âdharṣaṇayuktaṃ, P.) — D. I, 41. — S. 382.
4. Bh. XIX, 91. (gurûṇâṃ parikirtanaṃ, P.) — D. I, 41. — S. 384.
5. Bh. XIX. 94. — D. I, 42. — S. 390*.

subir. Ex. Ratnâv. 63 : « Ah ! la reine est sans indulgence pour moi ! »

9. *Vyavasâya*[1], proclamer son pouvoir, prendre un engagement raisonné. Ex. Çak. v. 182. Le roi : « Cette flèche que je lance va tuer qui je veux tuer et épargner qui je veux épargner ; le flamant boit le lait et laisse l'eau qu'on y a mélangée. » — Et Ratnâv. v. 75 : « Voici ce que je te promets : Ce qu'en ton cœur tu désires voir, je vais te le montrer en face par la puissance des formules de mon maître. »

10. *Virodhana*[2], c'est également proclamer son pouvoir, mais par un sentiment de colère et dans l'emportement. Ex. Veṇî. v. 148 sqq. Bhîma : « Dès aujourd'hui je t'enverrai rejoindre ton frère Duḥçâsana, diseur de méchantes paroles ; si le respect de nos parents ne me retenait, ma lourde massue briserait et ferait crier les os de ton corps. » — Duryodhana : « Misérable rebut de la race de Bharata, brute de Pâṇḍava, je ne veux pas faire comme toi le fanfaron. Mais écoute : Avant peu, tes parents te verront dormir, sur le champ de bataille, la poitrine brisée par ma massue, les os écrasés, objet d'horreur ! »

Bharata[3] définit autrement ce membre : c'est selon lui un échange pressé de répliques irritées. Ex. Çak. V, 108, 13-v. 147, dialogue entre le roi et Çârṅgarava qui le menace de la déchéance.

Viçvanâtha[4] en donne une troisième interprétation : courir risque d'échouer. Ex. Veṇî. v. 159. Yudhiṣṭhira : « Nous avions franchi l'océan de Bhîṣma ; nous avions éteint le feu de Droṇa ; nous avions détruit Karṇa, ce serpent venimeux ; Çalya était parti au ciel ; la victoire semblait déjà nous appartenir, et voilà que le vœu téméraire de Bhîma nous remet tous en péril de mort ! »

11. *Prarocanâ*[5], indication anticipée du dénouement en le présentant comme accompli. Ex. Çak. IV, 127, 14. Le bouffon : « Alors, s'il en est ainsi, tu peux être tranquille. Je te

1. Bh. XIX, 91. — D. I, 43. — S. 380.
2. D. I, 43.
3. Bh. XIX, 92.
4. S. 387*.
5. Bh. XIX, 92. — D. I, 43. — S. 388.

vois déjà réuni avec elle. » — Le roi : « Comment cela ? » — Le bouffon : « Est-ce qu'un père ou une mère peut laisser longtemps sa fille séparée de l'époux ? »

12. *Vicalana*[1], se vanter. Ex. Çak. VI, 119, 1. Miçrakeçî : « Je puis tout voir par la pensée seule; mais j'aime mieux suivre les ordres de mon amie. » — Et Ratnâv. v. 85. Yaugandharâyaṇa : « Si le roi s'est quelque temps éloigné de la reine, c'est par mes conseils; maintenant qu'il va épouser une autre princesse, nouveau chagrin pour elle ; sans doute elle sera heureuse de voir son époux proclamé souverain du monde ; pourtant, je n'ose paraître devant elle, tant la honte m'embarrasse! »

Viçvanâtha[2] substitue à ce membre l'empêchement (pratiṣedha) qui s'oppose au succès définitif.

13. *Âdâna*[3], résumer l'objet de l'action. Ex. Çak. VI, 142, 2. Miçrakeçî : « Quand la mère des dieux est venue consoler Çakuntalâ, je lui ai entendu dire : « Les dieux ont besoin de leur part de sacrifices ; ils ne tarderont pas à réunir l'époux avec l'épouse dont la présence est nécessaire aux saintes cérémonies. » — Et Ratnâv. 74. Sâgarikâ : « Tant mieux ! le divin Agni brille ! ses flammes vont enfin terminer mes misères ! »

Les cinq membres principaux du vimarça[4] sont : l'apavâda, la çakti, le vyavasâya, la prarocanâ et l'âdâna.

V. — Le *nirvahaṇa*[5] est la dernière jointure de l'action. Les intrigues propres à chacune des quatre autres jointures, après s'être développées normalement, y sont toutes ramenées à une fin unique. Bharata compare cette disposition du poème dramatique à une queue de vache[6]. Le Sâhitya-Darpaṇa mentionne plusieurs interprétations de cette comparaison. Elle signifie selon les uns, que chaque acte doit être plus court que le précédent. Selon d'autres, comme une queue de vache a

1. Bh. XIX, 93. — D. I, 43.
2. S. 386.
3. Bh. XIX, 93. — D. I, 43. — S. 389.
4. D. I, 43. — S. 405.
5. Bh. XIX, 42. — D. I, 44. — S. 337.
6. Bh. XVIII, 38. — S. 277.

certains poils courts et certains poils longs, la pièce doit avoir une série d'objets atteints successivement dans le mukha, dans le pratimukha, etc. [1] Dans toute espèce de drame qui admet plusieurs espèces de sentiments, c'est le merveilleux qui convient au dénouement.

Le dénouement de Çak. est formé par le 7e acte; celui de Ratnâv. par la fin du 4e à partir de l'incendie.

Le nirvahana a 14 membres :

1. *Saṃdhi*[2], retour du germe. Ex. Çak. VII, v. 207. Le roi : « Oui, c'est bien elle; c'est Çakuntalâ! Elle porte des vêtements de deuil; son visage est amaigri par les austérités; ses cheveux sont tressés en une seule natte. Séparée d'un époux qui fut sans pitié, elle a mené longtemps l'existence austère et chaste d'une épouse abandonnée. » — Et Ratnâv. 76. Vasubhûti : « Bâbhravya, cette jeune fille est le portrait de votre princesse. » — Bâbhravya : « La ressemblance me frappe également. »

2. *Vibodha*[3], s'élancer sur la piste de l'objet final. Ex. Çak. VII, 157, 10. Le roi : « Si ce n'est pas le fils d'un ermite, quelle est alors sa race? » — La religieuse : « La race de Puru. » — Le roi (*à part*) : « Comment! il est de ma famille!... Mais comment un simple mortel peut-il vivre en ces lieux sacrés?» — La religieuse : « Ta surprise est naturelle; mais sa mère est fille d'une Apsaras, et elle est venue dans cet ermitage où réside le maitre des dieux pour y faire ses couches. » — Le roi (*à part*) : « Mon espoir se fortifie! (*haut*) Et quel était le nom du roi son époux? » — La religieuse : « Qui voudrait rappeler le nom d'un roi qui abandonna son épouse? » — Le roi (*à part*) : « Elle a bien l'air de me désigner. Mais je vais demander à l'enfant le nom de sa mère. » — Et Ratnâv. 76. Vasubhûti : « Sire, d'où vient cette jeune fille? » — Le roi : « La reine le sait. » — Vâsavadattâ : « Seigneur, Yaugandharâyaṇa me la remit en me disant qu'on l'avait sauvée dans un naufrage. » — Le roi (*à part*) : « C'est Yaugandharâyaṇa qui

1. Bh. XVIII, 38. — S. 277.
2. Bh. XIX, 96. — D. I, 46. — S. 392.
3. Bh. XIX, 96. — D. I, 46. — S. 393.

l'a remise à la reine, et il l'a fait sans m'en rien dire! Que signifie cela? »

3. *Grathana*[1], mention de l'objet (comme atteint). Ex. Çak. VII, 163, 12. Mâtali : « Je te félicite ; tu as retrouvé ton épouse et tu as vu le visage de ton fils! » — Et Ratnâv. 78. Yaugandharâyaṇa : « Sire, pardonnez-moi d'avoir agi sans vous prévenir! »

4. *Nirṇaya*[2], exposer ce qu'on sait personnellement, par expérience. Ex. Çak. VII, 166, 16. Mârîca : « Mon fils, c'est trop te reprocher ta faute. Tu n'es pas coupable de cet égarement. Écoute. » — Le roi : « Je suis impatient de t'entendre. » — Mârîca : « Quand elle vit Çakuntalâ désespérée d'être repoussée, Menakâ descendit au Gué des Apsaras, l'enleva et la conduisit près d'Aditi. Par la force de ma méditation je connus toute son histoire. Je compris que la malédiction de Durvâsas était la cause de ses malheurs; aujourd'hui la vue de ton anneau royal a fait cesser la malédiction. » — Et Ratnâv. 78. Yaugandharâyaṇa : « Sire, écoutez : Une prophétie nous avait annoncé que la terre entière appartiendrait au roi qui épouserait la princesse de Ceylan. Nous demandâmes pour Votre Majesté la main de la jeune fille; mais son père qui craignait de contrarier Vâsavadattâ nous la refusa. Nous fîmes alors courir le bruit que la reine avait été brûlée dans un incendie à Lâvaṇaka et nous envoyâmes Bâbhravya réitérer notre demande. »

5. *Paribhâṣâ* (*°ṣaṇa*)[3] conversation, échange de paroles. Ex. Çak. VII, 161, 13—163, 12, le dialogue entre le roi, Çakuntalâ et l'enfant, jusqu'à l'entrée de Mâtali. — Et Ratnâv. 78. Ratnâvalî (*à part*) : « J'ai offensé la reine, et je n'ose lever les yeux devant elle. » — Vâsavadattâ (*avec des pleurs, étendant les bras*): « Viens, cruelle ; maintenant montre-moi l'affection d'une parente. (*Bas, au roi*) : Seigneur, j'ai honte d'avoir été si dure; défais vite ses liens. » — Le roi : « J'obéis à ma reine. » (*Il défait les liens*). — Vâsavadattâ (*à Vasu-*

1. Bh. XIX, 97. — D. I, 46. — S. 394.
2. Bh. XIX, 97. — D. I, 46. — S. 395.
3. D. I, 47*.

bhûti) : « C'est la faute de Yaugandharâyaṇa si j'ai mal agi ; il savait la vérité et ne m'a rien dit. »

Bharata et Viçvanâtha[1] donnent de ce terme une autre définition : c'est un langage tenu pour blâmer, pour censurer. Ex. Çak. VII, 158, 6 : « Qui voudrait rappeler le nom d'un roi qui abandonna son épouse? »

6. *Prasâda*[2], témoigner, par des paroles ou des actes, du respect, de l'affection, de la docilité. Ex. Çak, VII, 167, 11. Mârîca : « Ma fille, tes désirs sont satisfaits. Ne garde pas de rancune contre ton mari. La malédiction t'avait effacée de sa mémoire; mais les ténèbres se sont dissipées, et tu règnes encore dans son cœur. L'image ne se réfléchit pas sur un miroir souillé de poussière ; mais dès que la surface en est pure, l'image reprend sa netteté. » — Le roi : « Le bienheureux a dit vrai. » — Et Ratnâv. 78 : « Sire, pardonnez-moi, etc... »

7. *Ânanda*[3], atteindre l'objet de ses désirs. Ex. Çak. VII, 161, 11. Çakuntalâ : « Mon cœur, calme-toi ! calme-toi ! Le destin longtemps envieux a enfin pitié de moi. C'est lui, c'est mon époux ! » — Ratnâv. 78. Le roi : « J'obéis à la reine. » (Il prend la main de Ratnâvalî).

8. *Samaya*[4], sortir définitivement d'une situation pénible ou douloureuse. Ex. Çak. VII, 160, 13. Çakuntalâ (*réfléchissant*) : « Il a touché l'amulette de mon fils et elle ne s'est pas métamorphosée !... Pourtant je ne puis croire à ce bonheur. » — Et Ratnâv. 77. Vâsavadattâ, embrassant Ratnâvalî : « Console-toi, ma sœur ! »

9. *Kṛti*[5], confirmation du résultat acquis. Ex. Çak. VII, 168,14. Aditi : « Il faut informer aussi Kaṇva du bonheur de sa fille. Justement Menakâ est ici, toute prête à partir. » — Çakuntalâ : « La bienheureuse exprime mon propre désir. » — Et Ratnâv. 80. Le roi : « Qui n'estimerait à un haut prix la faveur de la reine ? » — Vâsavadattâ : « Seigneur, sa famille est loin d'elle ; fais qu'elle ne pense plus à ses parents. »

1. Bh. XIX, 98. — S. 396.
2. Bh. XIX, 99. — D. I, 47. — S. 398.
3. Bh. XIX, 99. — D. I, 47. — S. 399.
4. Bh. XIX, 100. (duḥkhasyâpagamaç, P.) — D. I, 47. — S. 400.
5. Bh. XIX, 98. — D. I, 48. — S. 397.

10. *Bhâṣaṇa*[1], pleine posssession du plaisir, du bonheur, des honneurs. Ex. Ratnâv. v. 86. Le roi : « Que puis-je désirer de plus ? Vikramabâhu a désormais le cœur en paix; le joyau de la terre, Sâgarikâ m'appartient, et avec elle l'ensemble des océans et des contrées ; la reine est heureuse d'avoir trouvé une sœur ; les Kosalas sont vaincus ; avec un ministre tel que toi, quel est l'être à qui je ne fasse envie ? »

11. *Upagûhana*[2], arrivée d'un prodige, Ex. Çak. VII, 159,7. Le roi va pour ramasser l'amulette. Les deux religieuses : « N'y touche pas ! n'y touche pas ! (*Elles regardent*). Comment ! il la tient en ses mains ! »

12. *Pûrvabhâva*[3], reconnaître le dessein fondamental, voir clairement le but. Ex. Ratnâv. 79. Yaugandharâyaṇa : « La reine sait tout maintenant ; à elle de décider le sort de sa sœur. » — Vâsavadattâ : « Tu peux parler plus clairement : Donne au roi Ratnâvalî. »

Viçvanâtha[4] substitue à cet élément le *pûrvavâkya* qui consiste à rappeler une parole antérieure. Ex. Veṇî. 214. Bhîma : « Eh bien ! Buddhimatikâ, où est donc cette fière Bhânumatî ? Qu'elle vienne maintenant insulter la femme des Pâṇḍavas ! »

13. *Upasaṃhâra* (*kâvyasaṃ*°[5]), obtenir une faveur, une grâce. Tous les drames, avant la stance finale, contiennent cette même demande : « Que puis-je encore faire pour toi ? »

14. *Praçasti*[6], prière finale pour demander toute espèce de bonheurs. Ex. Çak. v. 221 : « Que le prince fasse le bonheur de ses sujets ; Sarasvatî, celui des sages que la science grandit ! Que le dieu à la gorge noire me préserve d'une nouvelle naissance, le dieu dont la puissance n'a pas de limites, et qui est par lui-même ! » — Et Ratnâv. v. 87 : « Que le chef des Vasus fasse prospérer les moissons de la terre en accordant à nos désirs une pluie abondante ; que les sacrifices des brahmanes, accomplis selon les règles, assurent

1. Bh. XIX, 101. — D. I, 48. — S. 402.
2. Bh. XIX, 100. (adbhutârthasya, P.) — D. I, 48. — S. 401.
3. D. I, 48. — Bh. XIX, 101.
4. S. 403*.
5. Bh. XIX, 102. — D. I, 48. — S. 404.
6. Bh. XIX, 102. — D. I, 48. — S. 405.

la nourriture des mondes ; que les bonheurs s'accumulent jusqu'à la fin des temps sur les sociétés vertueuses et saintes, et qu'à jamais s'éteigne la race insurmontable des calomniateurs avec la glu de leurs médisances résistante comme le diamant ! »

L'upasaṃhâra et la praçasti sont les seuls éléments nécessaires dans le nirvahaṇa[1].

Tels sont les 64 éléments d'importance inégale, les uns indispensables, les autres facultatifs, dont l'agencement forme le corps de l'action principale[2]. La construction de l'intrigue secondaire ne demande pas moins de soins. L'épisode (*patâkâ*) doit être aussi distribué en divisions appelées sous-jointures (*anusaṃdhi*) ; le nombre n'en est point fixé, mais il doit toujours être inférieur à celui des jointures. L'incident (*prakarî*), en raison de son peu d'étendue, n'a point de jointures (D.) ou plutôt a des jointures incomplètes (Avaloka)[3]. L'épisode se place en général dans le *garbha ;* mais il peut s'étendre jusqu'à la fin de la jointure appelée *vimarça ;* on en voit même qui se prolongent jusqu'au dénouement[4].

Considéré au point de vue des convenances scéniques[5], le sujet se divise en deux parties : l'action (*dṛçya*) et le récit (*çravya*). Le poète ne doit mettre en action que les événements où les sentiments du héros sont intéressés, capables de provoquer l'émotion du spectateur, et qui ne choquent point les bienséances. Il ne faut pas présenter aux yeux une longue marche, un meurtre, un combat, la déchéance d'un roi, une calamité nationale, le siège d'une ville, un repas, un personnage qui fait l'amour, qui se baigne, qui se frotte d'onguents, qui fait sa toilette, qui mord ou qui arrache avec les ongles, qui prononce une malédiction ou qui la retire, ni les cérémonies du mariage, ni aucun rite religieux, etc...

1. D. I, 48. — S. 405.
2. Bh. XIX, 28. — D. III, 24.
3. Bh. XIX, 28. — D. I, 33*.
4. Abhinavagupta, cité dans S. 321.
5. Bh. XVIII, 16 sqq. — D. I, 51 ; III, 31-32. — S. 278*.

Mais ces règles de convenance ont été violées plus d'une fois. Ainsi l'auteur du Pârvatîpariṇaya met en scène à l'acte V le mariage de Çiva avec Pàrvatì; Ràjaçekhara, dans la Viddhaçàlabhañjikà, représente également (acte III) les cérémonies du mariage, et (acte IV) introduit la femme de Càrâyaṇa couchée et endormie.

La partie du sujet mise en action forme les actes [1] (*aṅka*). Le nom qui désigne en sanscrit l'acte signifie aussi : le sein maternel. Il implique donc l'idée de croissance; et en effet, c'est l'acte qui fait croître et grandir le sujet par les sentiments des personnages et leurs manifestations extérieures. L'acte n'est qu'une division extérieure du sujet, fondée uniquement sur l'idée du temps; il est formé d'une série d'événements connexes sortis d'une même cause ou issus l'un de l'autre et tendant à une fin relative, compris tous ensemble dans la durée d'un jour. [2] Si étendue que soit la matière, le poète est tenu de la condenser de façon à la faire entrer dans ces étroites limites. Les auteurs qui ont réduit en un drame des épopées entières, comme Bhavabhûti dans son Vîracarita et Ràjaçekhara dans le Bâlaràmâyaṇa, se sont tous pliés à cette règle; d'ailleurs [3] il est expressément permis d'entasser en un seul acte une grande quantité d'événements, à condition que cette surcharge n'empêche pas les personnages de remplir rigoureusement leurs devoirs religieux. L'acte s'arrête quand il ne reste plus personne en scène [4] : cette limitation n'a, malgré les apparences, rien d'artificiel; car les acteurs ne doivent sortir que s'ils ont achevé leur affaire ou plutôt s'ils croient l'avoir achevé; c'est à ce moment même, quand la situation de chacun semble réglée et l'intrigue arrêtée, que la pièce rebondit, ou pour rester fidèle à la métaphore indienne, qu'un incident tombe comme une gouttelette (*bindu*) [5] sur la face calme de l'eau et y fait tache d'huile. Le nombre

1. Bh. XVIII, 14. = Âdibharata, dans A.dy p. 54. — D. III, 27. — S. 278*.
2. Bh. XVIII, 22. — D. III, 33 (cité sous le nom de Bh. dans An. R. comm. 15).
3. Bh. XVIII, 23. — D. III, 32 (cité sous le nom de Bh., ib.).
4. Bh. XVIII, 24, 15. — D. III, 27, 33, 34 (cité sous le nom de Bh., ib.).
5. D. III, 33. — S. 278.

des personnages qui paraissent dans un acte doit être peu élevé, trois ou quatre en moyenne; le héros doit figurer dans chaque acte.

Le sujet du drame peut embrasser une année entière et même plusieurs années; aussi est-il souvent nécessaire de faire connaître préalablement aux spectateurs les événements qui se sont passés dans le temps écoulé entre les deux journées capitales représentées dans deux actes consécutifs. [1] Les rognures d'acte (*aṅkaccheda*) servent à renseigner le spectateur sur ce qui s'est passé dans l'intervalle d'une année. Si la durée des incidents rejetés hors de l'action dépasse cette limite, il faut l'y ramener. Ainsi, quoique l'exil de Râma dans la forêt ait duré quatorze ans, on peut réduire tel ou tel épisode de cet exil à un an ou moins encore. Les scènes d'introduction (*arthopakṣepas*)[2], qui permettent d'apprendre au public l'excédent de l'action et en général tout ce que les convenances dramatiques interdisent de mettre sous les yeux, sont de cinq espèces :

1. L'étai (*viṣkambha, °ka*)[3] sert à faire connaître des événements soit passés, soit à venir, qui font partie intégrante du sujet, mais qui manquent d'intérêt. On ne doit pas y faire paraître plus de deux personnages, et jamais de personnages principaux. On en distingue deux sortes: le pur et le mixte :

α. Il est pur (*çuddha*) si on n'y emploie que des personnages moyens, et parlant sanscrit. Ex. Çak. III, scène préliminaire. Un disciple de Kaṇva apprend au public dans un monologue que le roi Duḥṣanta est resté à l'ermitage et que Çakuntalâ est souffrante.

β. Il est mixte (*saṃkîrṇa*) s'il est joué par des personnages d'ordre moyen et d'ordre inférieur s'exprimant en prâcrit. Ex. Râmânanda, scène entre un kṣapaṇaka et un kâpâlika.

On peut commencer le drame par une scène d'étai si la partie initiale du sujet n'est pas de nature à émouvoir. Ex.

1. Bh. XVIII, 28.— S. 306 (cite le vers de Bh. et permet de corriger le texte de Hall*).
2. Bh. XIX, 109. — D. I, 52. — S. 305.
3. Bh. XVIII, 34, 35 = 52, 51 ; XIX, 110, 111.— D. I, 53. — S. 308, 314*.

Ratnâv. : le drame commence par un monologue où Yaugandharâyaṇa expose les événements antérieurs. — Ainsi s'explique sans doute la règle de Bharata XIX, 110 : « L'emploi du viṣkambha est restreint au mukhasaṃdhi » ; car, s'il fallait l'admettre littéralement, elle serait en contradiction avec les modèles classiques. Le IVe acte de Çak., p. ex., qui fait partie de l'embryon, commence par une scène d'étai.

2. L'excroissance (*cûlikâ*)[1] ; voix dans la coulissse de personnages cachés par le rideau de fond. Ex. Vîracarita, acte IV. Une voix dans la coulisse annonce que Râma a vaincu Paraçurâma.

3. L'ouverture de l'acte (*aṅkâsya, aṅkamukha*)[2] ; un personnage survient à la fin d'un acte et annonce ce qui doit ouvrir l'acte suivant. Ex. Vîracarita ; à la fin du IIIe acte, Sumantra vient annoncer l'arrivée de Vasiṣṭha, Viçvâmitra et Paraçurâma ; et ces trois personnages ouvrent l'acte III.

Mais, d'après Viçvanâtha, l'ouverture d'acte ainsi définie se confondrait avec la descente d'acte. Il en propose une autre interprétation : [3] ce serait la partie d'un acte où l'on annoncerait le sujet des actes suivants en faisant connaître toute l'histoire depuis le germe jusqu'à la fin. Ex. Mâlatî. I. Le dialogue entre Avalokitâ et Kâmandakî avertit le spectateur du rôle que vont jouer les personnages et de l'objet qu'ils se proposent d'atteindre.

4. La descente d'acte (*aṅkâvatâra*)[4] : un acte suit immédiatement le précédent sans que l'action soit interrompue. Ex. Mâlavikâ, fin de l'acte I. Le bouffon : « Faisons ainsi : les deux maîtres vont aller à la salle de spectacle préparer la représentation ; quand tout sera prêt, ils enverront quelqu'un prévenir Votre Majesté ; ou bien un coup de tambour nous donnera le signal. » Quelques instants après on entend le tambour ; tous les personnages sortent, le premier acte est fini. Le second acte commence ausssitôt : On voit paraître les mêmes personnages assis dans la salle de concert.

1. Bh. XIX, 112. — D. I, 55. — S. 310.
2. Bh. XIX, 116. — D. I, 55. — S. 313.
3. S. 312.
4. Bh. XIX, 115. — D. I, 56. — S. 311*.

5. L'entrée (*praveçaka*)[1] : scène placée dans l'intervalle de deux actes, écrite dans un style assez simple, en prâcrit, et jouée par des personnages d'ordre inférieur. Elle ne peut pas, comme la scène d'étai, commencer la pièce. Ex. Çak. VI, init. La scène du pêcheur avec l'officier et les deux gardes. — Et Ratnâv. II, init., la scène entre les deux servantes.

Les conventions scéniques établissent encore de nouvelles divisions dans le sujet[2]. Quand les paroles d'un personnage peuvent être entendues par tous les autres présents sur la scène, il parle haut (*prakâçam*). S'il ne veut être entendu par personne, il parle en aparté (*svagatam* ou *âtmagatam*). S'il s'adresse à une personne déterminée en présence d'un tiers, deux cas se présentent : 1° l'acteur veut exprimer une idée, un sentiment à propos d'un autre et n'être entendu que par l'intéressé ; il se détourne et lui parle bas (*apavâritam*). — 2° C'est un court dialogue qui s'engage. Les interlocuteurs se parlent bas (*janântikam*) en élevant les doigts, sauf l'annulaire qui reste baissé, comme pour isoler leur conversation. Quand un acteur en scène interpelle un personnage invisible, hors de la vue du spectateur, feint d'entendre ses paroles et les répète, il parle à la cantonade (*âkâçabhâṣitam; âkâçe lakṣyaṃ baddhvâ**). Si un personnage a un rôle trop court pour paraître en scène ou si son entrée est inutile à l'action, il parle dans la coulisse (*nepathye*).

P. ex. Çak. I, 19. Priyaṃvadâ (*janântikam*) : « Ma chère Anusûyâ, quel est donc ce personnage dont la physionomie a une profondeur insondable, la parole une simplicité charmante, dont l'air est majestueux et bienveillant à la fois ? » — Anusûyâ : « Ma chère amie, je me le demande aussi : Ma foi, je vais l'interroger ! (*prakâçam*) : Seigneur, la douceur de vos paroles m'enhardit à vous poser une question. » — Çakuntalâ (*âtmagatam*) : « Mon cœur, ne te brise pas ! Ce que tu pensais, Anusûyâ le dit. » — Ib. III, 46,7. Le disciple [seul en scène] (*âkâçe*). : « Priyaṃvadâ, pour qui prends-tu cet onguent d'uçira et ces feuilles de lotus ? (*Il prête l'oreille*). Hein ? tu

1. Bh. XVIII, 19, 21, 27, 30, 34 ; XIX, 113-114. = XVIII, 30-31. — D. I, 54. — S. 309*.

2. D. I, 57-61. — S. 425*.

dis?... » — Ib. II, 42,10. Les ṛṣis à Duhṣanta : « Daigne pendant quelques nuits veiller sur notre ermitage avec ton écuyer. » — Le roi : « C'est un honneur que vous me faites. » — Le bouffon (*apavârya*): « Voilà une demande qui arrive bien pour toi ! »

On mentionne parfois d'autres conventions scéniques (*prathama-kalpa,* etc.)[1] mais Bharata n'en parle pas, on n'en trouve pas d'usage dans les drames, et les dictionnaires n'en donnent pas de définition.

LE HÉROS

Le héros est le personnage principal du drame, celui dont les aventures à la poursuite de l'objet qu'il désire forment le sujet de la pièce et qui recueille au dénouement le profit suprême de l'action. Son nom sanscrit est *nâyaka* ou *netar,* dérivé à sens actif de la racine *nî*, conduire, car c'est lui qui conduit les événements dans la mesure des forces humaines et de sa volonté. Dans la plupart des genres dramatiques, le héros doit être un modèle presque accompli de vertus.

Les traités techniques[2] énumèrent à l'envi les perfections de ce personnage.

Le héros doit être : α) modeste. Ex. Vîracarita IV, v. 21. Râma dit à Paraçurâma, qu'il vient de vaincre en duel : « Les sages versés dans les Vedas adorent tes pieds; tu es un trésor d'austérités et de pénitences ; il n'est pas d'ascète qui t'égale. Si la destinée m'a fait enfreindre le respect que je te dois, pardonne, bienheureux ! je me prosterne devant toi ! »

β. D'une physionomie avenante. Ex. Vîra. II, v. 37. Paraçurâma : « Râma ! Râma ! tu charmes mes regards comme tu charmes mon cœur; tes vertus inconcevables me ravissent. Tu pénètres jusqu'au fond de mon âme ! »

γ. Charitable. Ex.[3] : « Karṇa donna sa peau, Çivi sa chair,

1. Avaloka sur D. I, 60*.
2. D. II, 1. — S. 64*.
3. Cité dans D. II, 1. Av.

Jîmûtavâhana sa vie, Dadhîci ses os; la charité des grandes âmes est sans limites. »

δ. Adroit, prompt à agir. Ex. Vîra. I, v. 53 : « On dirait qu'il est fait de foudres éclatantes par milliers ; il se présente à Râma illuminé de splendeurs divines, l'arc qui détruisit Tripura; comme un éléphant pose sa trompe sur une roche, le bras robuste de Râma se pose sur l'arme; il tend la corde avec un fracas de tonnerre; l'arc est brisé ! »

ε. Aimable en ses paroles. Ex. Vîra. v. 26. Râma : « Il est issu de Jamadagni; le dieu souverain qui s'arme du Pinâka fut son maître; sa valeur... elle surpasse tous les mots, mais elle se manifeste dans ses exploits; sa libéralité n'a pour bornes que la terre ceinte des sept océans dont il fit l'abandon généreux ; c'est un puits de science et d'austérités. N'est-il pas supérieur en tout à l'humanité ? »

ζ. Cher au monde. Ex. Vîra. IV, 45 : « Tout ton peuple unanime te fait dire ceci : Le protecteur des trois castes, ton fils Râmabhadra, proclamé roi par la faveur de Ta Majesté, donne aujourd'hui à tes sujets la protection, la sécurité, la paix et l'accomplissement de leurs désirs.

η. Chaste. Ex. Çak. V, v. 131. Le roi : « Quelle est donc cette femme? Son voile la couvre et empêche de voir tous les charmes de sa personne. Au milieu de ces ascètes, elle semble un jeune bouton parmi des feuilles jaunies. »

θ. Habile en discours. Ex. Mahânâṭaka II, v. 12. Râma : « La force de tes bras ne m'était pas connue, ni la fragilité de l'arc de Tryambaka. Pardonne-moi d'avoir agi à la légère, Paraçurâma! les espiègleries d'un enfant réjouissent ceux qui l'aiment. »

ι. De haute race. Ex. Anargha. III, v. 21. Viçvâmitra : « Dans la race de Kṣatriyas issue de l'Auteur du Jour naquirent, charmants comme un bouquet inflétri de jasmins en fleurs, quatre princes; l'aîné, c'est Râma; c'est lui l'aurore qui fit disparaître Tâḍakâ pareille à la nuit finale des mondes ; si l'éloge des vertus est comme une tige de kandalî, il en est la racine. »

κ. Ferme. Ex. Vîra. III, v. 8. Paraçurâma : « Si je désobéis à vos saintes personnes, j'en ferai pénitence; mais certes je ne manquerai pas à mon devoir de prendre les armes. »

Le commentateur du Daçarûpa se contente d'énumérer les autres qualités sans en donner d'exemples ; il est d'ailleurs bien facile d'en trouver dans tous les drames. Ces qualités sont : la jeunesse, l'intelligence, l'énergie, la mémoire, la science, la connaissance des beaux-arts, l'honneur, l'héroïsme, la volonté, la majesté, le respect des lois religieuses et humaines.

Toutes les variétés possibles du héros rentrent dans les quatre caractères suivants :

1. Le héros noble et joyeux (*dhîralalita*)[1] : Il n'a point de soucis, car ses amis veillent sur ses intérêts ; il aime les beaux-arts, le chant, la danse, etc .. ; il est porté au plaisir, et surtout à l'amour ; enfin il est d'un naturel heureux et tendre. Les rois[2] sont en général de cette catégorie. Tel est le roi Vatsa dans Ratnâvalî. Ex. Ratnâv. v. 10 : « Les ennemis de mon royaume sont tous vaincus ; je me suis déchargé du poids des affaires sur un ami capable ; tranquilles sous une protection vigilante, mes sujets ne connaissent plus la mauvaise fortune ; la fille de Pradyota est ma compagne ; tu portes le nom du Printemps ; en vérité, l'Amour peut tirer gloire de cette fête ; mais moi, j'imagine qu'elle se célèbre en mon honneur. »

2. Le héros noble et calme (*dhîraçânta*)[3]. Il a les qualités générales du héros ; mais c'est un brahmane ou un marchand, et en général un premier rôle dans la comédie de mœurs (prakaraṇa). Fût-il sans soucis comme le héros joyeux, un brahmane ou un marchand ne pourraient entrer dans la catégorie précédente. Tels sont par exemple Mâdhava dans Mâlatîmâdhava et Cârudatta dans la Mṛcchakaṭikâ. Ex. Mâlatî. II, 193 : « Un fils unique sortit de Devarâta comme le croissant lunaire de la Montagne du Levant ; l'éclat de ses vertus brille et l'embellit ; il possède tous les arts ; il a paru en ce jour pour charmer les regards des créatures. » Et Mṛcchak. X, v. 12 : « Le nom de ma famille, purifié par des centaines de sacrifices et célébré jadis par la voix des

1. D. II, 3. — S. 68.
2. Bh. XXXIV, 5.
3. Bh. XXXIV. 6. — D. II. 3. — S. 69.

brahmanes dans les enceintes sacrées et les assemblées religieuses, est aujourd'hui publié à l'heure de mon exécution par des misérables de caste vile dans une proclamation infamante ! »

3. Le héros noble et supérieur (*dhîrodâtta*)[1] est un grand cœur que ne dominent jamais le chagrin, ni la colère, etc..., un caractère très profond, patient, sans forfanterie, ferme, cachant sous sa modestie le sentiment de sa valeur, fidèle à ses promesses. Les généraux, les ministres, les officiers supérieurs sont sur ce type. Ex. Jîmûtavâhana dans le Nâgânanda. Nâg. v. 92 : « Mes veines ouvertes laissent encore couler du sang; il reste encore de la chair sur mon corps, et je ne te vois pas rassasié, magnanime Garuḍa! Pourquoi cesses-tu donc de manger? ». Ou encore Mahânâṭaka III, 23 : « Quand il fut appelé à recevoir le sacre royal et quand il fut exilé dans les forêts, je ne vis pas le moindre changement sur le visage de Râma! »

Le caractère de Jîmûtavâhana que Dhanika cite comme un modèle n'était pas admis par tous les critiques dans cette catégorie. Comment admettre, disait-on, que Jîmûtavâhana soit un héros supérieur. La supériorité consiste à être au-dessus de tout; elle s'accuse surtout dans le désir de vaincre. Le poète justement représente Jîmûtavâhana étranger à ce désir, témoin le v. 6, où il dit : « Debout devant son père, sur le sol nu, est-ce qu'un prince ne brille pas autant que sur le trône? Est-ce qu'il y a moins de plaisir à honorer les pieds de son père qu'à gouverner un royaume? Est-ce qu'il est plus agréable de jouir des trois mondes que de manger les restes du repas de ses parents? La royauté est un lourd fardeau : vaut-elle que l'on renonce à ses parents pour elle? » Et v. 4 : « Pour rester aux ordres de mon père, je renonce à l'héritage de l'empire, et je pars pour la forêt comme Jîmûtavâhana. » Ce calme absolu, cette pitié sans bornes, cette absence de passions ne caractérisent-elles pas le héros calmé? Et n'est-il pas pas illogique d'avoir représenté ce personnage si détaché des plaisirs de la royauté, etc.., et en même temps si épris de Malayavatî? Sans doute la catégorie du héros calmé

1. Bh. XXXIV, 4. — D. II, 4. — S. 66.

n'admet que les brahmanes, les marchands, etc., mais c'est là une restriction arbitraire en désaccord avec la réalité ; il serait simplement exact de ranger Buddha, Yudhiṣṭhira, Jîmûtavâhana et les héros analogues dans les héros calmés.— Dhanika répond : J'admets parfaitement votre définition de la supériorité ; mais le rôle de Jîmûtavâhana y répond. Le désir de vaincre qui la caractérise est susceptible de plus d'une forme ; quiconque surpasse les autres soit en héroïsme, soit en charité, etc., a le désir de vaincre, et non pas seulement celui qui veut enlever un objet à un autre pour s'en emparer. Râma et les personnages de ce genre finissent par être les maîtres de la terre, etc., en châtiant les méchants pour obéir à leur devoir qui leur ordonne de protéger leurs sujets. Mais Jîmûtavâhana, qui veut assurer même au prix de sa vie le bien d'autrui, surpasse tout le reste ; il est supérieur entre les supérieurs. Sans doute il est détaché des plaisirs sensuels comme le prouve le v. 6 ; mais tous ceux qui veulent vaincre écartent la préoccupation de leur plaisir personnel ; Kâlidâsa dit bien, Çak. V, v. 123 : « Sans rechercher ton plaisir personnel, tu te fatigues pour le monde tous les jours ; mais n'est-ce pas ta nature qui le veut ainsi ? l'arbre reçoit sur sa tête les ardeurs du soleil, mais il rafraîchit de son ombre le voyageur qui lui demande abri. »

Passons au second point, l'amour pour Malayavatî. Ce sentiment-là exclut justement le calme et empêche le héros d'être rangé parmi les héros calmés. Si les convenances littéraires exigent que le brahmane, etc., soit calmé et désintéressé, c'est que la réalité est ainsi ; ce n'est pas une loi arbitraire qui prescrit le calme chez le brahmane. En outre, Buddha et Jîmûtavâhana ne peuvent être classés ensemble ; l'un et l'autre sont des modèles de compassion, mais l'un est étranger à l'amour, l'autre y est sensible. Ainsi Jîmûtavâhana doit entrer dans la catégorie des héros supérieurs.

4. Le héros noble et hautain (*dhîroddhata*)[1] est dominé par l'orgueil et la jalousie ; il emploie la magie, la ruse, etc... ; il étale sa valeur, est mobile, emporté, fanfaron. Tel est Paraçurâma. Ex. Vîra. II, 16 : « Le Kailâsa arraché de sa base,

1. Bh. XXXIV, 5. — D. II, 5. — S. 67.

les trois mondes vaincus attestaient la valeur des bras de Paulastya (Râvaṇa) : Jâmadagnya s'est fait un jeu d'abattre son orgueil. Kàrtavìrya l'indomptable encourut sa colère ; la hache sépara des puissantes épaules où ils s'attachaient inébranlables les troncs robustes de ses bras et sa tête ; il ne resta que des ossements comme les racines d'un arbre abattu. »

Il ne faut pas s'imaginer[1] que les quatre catégories énumérées répondent à des espèces naturelles irréductibles, comme on aurait dans une classification d'animaux le veau, le buffle, etc. Un de ces caractères attribué à un héros n'exclut point du tout les autres ; le personnage change souvent de catégorie selon le point de vue. Témoin Paraçuràma dans le Vìracarita ; ainsi (II, 10) : « Si vous renoncez à tourmenter les brahmanes, c'est votre salut, et Jàmadagnya devient votre ami ; sinon, il est contre vous. » Dans ce vers adressé aux Râkṣasas, Paraçurâma paraît noble et supérieur, par rapport à Râvaṇa ; dans le vers cité plus haut (II, 16) : « Le Kailàsa arraché, etc. », il est noble et fier par rapport à Râma qu'il interpelle ; considérons enfin cette stance (IV, 22) : « Les saintes qualités du brahmane, les vertus héréditaires, la science sacrée, la conduite, j'avais tout perdu en perdant la raison seule ; ce mal unique se compliquait de nombreux défauts ; mais toi, enfant chéri, secourable au brahmane, tu as calmé et guéri mon mal : l'orgueil ! » Ce langage montre le personnage devenu noble et calmé à l'égard de Râma. Ces variations du héros secondaire ne blessent point les convenances littéraires ; au contraire, car elles font ressortir, par opposition, la constance du héros principal ; mais le caractère du héros principal, posé dès le commencement du drame, ne doit pas se modifier à l'égard de tel ou tel personnage ; autrement on blesserait les règles fondamentales du théâtre : ainsi nous avons vu plus haut que Ràma ne doit pas, malgré la légende épique, tuer Bàli par trahison, car il est représenté comme un héros noble et supérieur.

Les qualités que nous allons énumérer et définir maintenant sont toutes relatives à un personnage déterminé ; aussi sont-

1. D. II, 5 (Avaloka).

elles susceptibles de variations aussi bien chez le héros principal que chez le héros secondaire.

Le sujet de la pièce est presque toujours une histoire d'amour. Considéré comme amoureux, le héros peut être placé dans quatre situations; les trois premières supposent une intrigue antérieure.

1. Il est courtois (*dakṣiṇa*)[1] s'il partage son cœur entre son amour antérieur et son amour présent, ou en général, entre plusieurs amours. Ex.[2]: « La fille du roi de Kuntala est là, toute fraîche du bain; c'est le tour de la sœur du souverain d'Aṅga, mais Kamalà a gagné aux dés cette nuit-ci; la première reine attend aussi la faveur de ton choix. — Quand j'eus ainsi renseigné le roi sur les belles du gynécée, il resta indécis pendant deux ou trois quarts d'heure. » Et Mâlav. III, 30: « Mieux vaut en finir avec un ancien attachement — (car il se présente tant de prétextes pour manquer de parole!) — plutôt que d'adresser à une femme intelligente des hommages toujours croissants, mais vides de sentiment. »

2. Il est faux (*çaṭha*)[3] s'il cherche à dissimuler sa trahison. Ex.[4]: « Perfide! dès que tu as entendu le cliquetis des pierreries à la ceinture d'une autre, soudain, au moment même où tu m'embrassais, le lien de tes bras s'est relâché! Et à qui puis-je le dire, maintenant qu'engourdie par le poison de tes paroles toutes de beurre et de miel, mon amie ne fait plus attention à moi! »

3. Il est effronté (*dhṛṣṭa*)[5] s'il n'essaie pas de cacher à sa première amante les traces sur son corps d'un nouvel amour. Ex. Amaru, 88: « Une marque de laque sur tout le front, une empreinte de bracelet sur le cou, sur la bouche la tache noire d'un collyre, sur les yeux la rougeur du bétel; à voir cette parure du bien-aimé qui soulevait son courroux, la belle au jour levant épancha ses longs soupirs dans le sein d'un lotus qu'elle feignait de sentir. »

1. D. II, 6. — S. 71.
2. Cité S. 71.
3. D. II, 6. — S. 74.
4. Cité S. 74.
5. D. II, 6. — S. 72.

4. Il est fidèle (*anukûla*)[1] s'il n'a jamais connu d'autre amante. Ex.[2] : « Mes vêtements, chère amie, ne sont point éclatants; mon collier n'a rien de splendide; ma démarche n'est point oblique, ni mon rire insolent; je n'ai pas non plus d'orgueil. Mais les gens disent que mon amant ne jette point les yeux sur une autre, et mon bonheur est si grand que tout le monde me paraît malheureux. »

Une question se pose[3] à propos des héros de la petite comédie héroïque (nâṭikâ), tels que Vatsa de Ratnâvalî. Quelle est leur situation? Ils sont d'abord fidèles à leur premier amour; puis, quand ils éprouvent une passion nouvelle, ils restent courtois. Fort bien, dira-t-on, mais enfin ils commencent leur trahison, puis ils cessent complètement de dissimuler ; ne doit-on pas alors les qualifier de faux et d'effrontés? Non, car ils ont beau être inconstants, ils gardent jusqu'à la fin de l'ouvrage une part d'affection pour leur première amante; c'est justement le trait qui caractérise la courtoisie. Et il ne faut pas dire qu'il est impossible au héros d'aimer en même temps l'ancienne et la nouvelle amante, car rien ne s'y oppose et les œuvres des grands poètes en donnent maint exemple. Enfin Bharata définit ainsi le héros de classe élevée[4] : « Il est aimable, généreux; il n'a point de passion exclusive; l'amour n'a pas d'empire absolu sur lui; si une femme le dédaigne, il s'en détache. » Il résulte de cette définition que le héros complaisant ne doit pas aimer une seule femme d'un amour unique. Le roi Vatsa et les amoureux de ce genre restent donc, jusqu'au bout du drame où ils paraissent, des héros courtois.

La combinaison[5] des quatre catégories avec les quatre qualités donne seize espèces de héros ; les héros de ces seize espèces peuvent être, comme tous les personnages, de classe élevée, moyenne ou inférieure ; cette nouvelle distinction permet d'établir 48 variétés de héros.

1. D. II, 6. — S. 73.
2. Cité S. 73.
3. D. II, 6 (Avaloka).
4. Bh. cité dans D. II, 6 (Aval.).
5. D. II, 6. Aval. — S. 75.

Si on considère à part l'homme[1] dans le héros, on y reconnaît huit qualités naturelles (*sâttvika guṇa*) :

1. Le brillant (*çobhâ*) : compassion pour les humbles, émulation avec les plus grands, héroïsme et adresse.

Compassion pour les humbles. Ex : Vîra. I, v. 37 : « La brusque apparition de la monstrueuse Tâḍakâ ne le fit point frémir ; mais, au moment d'obéir, il hésita à frapper une femme. »

Émulation avec les plus grands. Ex.[2] : « Regarde devant toi : c'est là que Hara sous la forme d'un Kiràta fut frappé au sommet de la tête par l'arc du Diadémé (Arjuna). Quand il eut entendu le merveilleux de cette rencontre, sur la montagne des Neiges, l'époux de Subhadrà peu à peu arrondit en cercle ses deux bras (pour tirer). »

Héroïsme. Ex. Dhanika (D. II, 9 Av.) : « Ses entrailles tombantes entravent sa marche ; pourtant, l'évanouissement à peine dissipé, le corps criblé de traits et de blessures, il se fait une cuirasse de son poil hérissé, rassemble ses soldats, menace effroyablement les ennemis, et satisfait plante sur la haute colonne du combat la bannière de la victoire. »

Adresse. Ex. Vìra. I, v. 53 : « On dirait qu'il est fait, etc... » (v. p. 63).

2. L'allure (*vilâsa*)[3] : fermeté de la démarche et regard assuré. Ex. : « Il regarde comme un fétu de paille les trois mondes avec toutes leurs créatures ; sa démarche noble et fière courbe la terre sous ses pas. Pour donner à la tendre jeunesse l'air imposant d'une montagne, est-ce l'esprit d'héroïsme qui s'incarne en lui ? est-ce l'orgueil ? »

3. Le charme (*mâdhurya*)[4] : ne ressentir qu'un trouble gracieux dans les circonstances les plus critiques. Ex. Mahânâṭaka, III, 50 : « Sur la joue de Jànakî qui dérobe leur éclat aux défenses d'un jeune éléphant, il voit se mirer le lotus de son visage, souriant d'amour, le duvet frémissant ; il écoute le tumulte des armées des Râkṣasas ; en même temps le chef de Raghu noue la tresse qui couronne sa tète. »

1. D. II, 9. — S. 89.
2. Cité D. II, 9. Aval.
3. D. II, 10. — S. 91*. — Ex. ib.
4. D. II, 11. — S. 92.

Bharata (?) le définit[1] : conserver dans toutes les situations la même grâce du corps, du regard, etc... Ex. Çak. VI, v. 155 : « Il a rejeté toute espèce de parure ; il porte seulement sur le bras gauche un anneau d'or devenu trop large ; les soupirs ont empourpré ses lèvres ; les soucis, les veilles ont rougi ses yeux ; pourtant il a gardé son éclat naturel ; la pierre polie par le lapidaire s'amincit, mais ne perd rien de sa splendeur. »

4. L'impassibilité (*gâmbhîrya*)[2] : se dominer assez pour ne trahir jamais son émotion. Ex. Mahânâṭaka, III, 23 : « Quand il fut appelé... » (v. p. 65).

5. La fermeté (*sthairya*)[3] : être inébranlable dans sa résolution malgré les obstacles accumulés. Ex. Vîra. III, 8 : « Si je désobéis à vos saintes personnes... » (v. ci-dessus).

6. L'honneur (*tejas*)[4] : ne supporter aucune insulte, même au prix de sa vie. Ex. Veṇî. v. 15 : « Non, n'est-ce pas ? je n'anéantis pas dans ma colère les cent Kauravas sur le champ de bataille ; non, je ne bois pas le sang de Duḥçâsana à sa poitrine ; non, je ne fracasse pas d'un coup de massue les cuisses de Duryodhana ! Et votre maître va conclure la paix comme un marché ! »

7. L'élégance (*lalita*)[5], distinction naturelle dans la tenue, dans la galanterie. Ex. : « La grâce naturelle, les allures provocantes de l'amour épanoui, la tendresse qui séduit, c'est lui qui m'a tout appris. Ah ! si je pouvais à mon tour l'enflammer d'amour ! » (Dhanika).

8. L'élévation (*auddrya*)[6] : donner jusqu'à sa vie avec des mots aimables, se dévouer pour les gens de bien. Ex. Nâgân. v. 92 : « Mes veines ouvertes, etc... » (v. p. 65). — Ou encore[7] : « Nous voici, voici notre femme ; cette jeune fille, c'est la vie de notre race. Dites-nous ce qu'il faut faire pour vous ; nous sommes détachés du monde extérieur. »

1. A.dy. 97*.
2. D. II, 11. — S. 93*.
3. D. II, 12. — S. 94 (dhairya).
4. D. II, 12. — S. 95.
5. D. II, 13. — S. 95.
6. D. II, 13. — S. 95.
7. Cité D. II, 13.

Le personnage du héros appelle par contraste celui du rival[1] (*pratinâyaka :* contre-héros); les défauts de l'un servent à faire ressortir les qualités de l'autre. Le rival est envieux, arrogant, vaniteux, malfaisant, soumis à ses passions, ennemi du héros. Tel est Râvaṇa vis-à-vis de Râma, et Duryodhana vis-à-vis de Yudhiṣṭhira.

L'épisode a un héros propre (*pîṭhamarda*)[2], dont le caractère est également fixé par celui du héros ; il a comme un reflet de toutes ses qualités ; il est intelligent, attaché au héros, dévoué à son succès, mais toujours légèrement inférieur à son ami. Makaranda dans Mâlatîmâdhava, Sugrîva dans l'histoire de Râma, en sont des exemples.

L'HÉROÏNE

L'héroïne (*nâyikâ*, littéralement : la meneuse) est entre les personnages féminins celui qui mène l'intrigue. Le caractère de l'héroïne ne contribue pas moins que celui du héros à donner au drame sa physionomie spéciale.

La situation de l'héroïne[3] par rapport à son amant peut être de trois espèces, selon qu'elle appartient au héros, ou à un autre, ou à tout le monde.

Si l'héroïne est la propre femme (*svâ, svîyâ*) du héros, elle a des mœurs, de la droiture, de l'honnêteté, etc... Elle est soit ingénue, soit moyenne, soit effrontée.

Ingénue (*mugdhâ*)[4], elle est fraîche de corps, neuve à l'amour, elle se dérobe aux caresses et s'attendrit dans sa colère.

Ex.[5] : « Ses seins sont déjà développés, mais ils n'ont pas encore pris leur juste ampleur ; des traits indiquent déjà les trois plis (au-dessus du nombril), mais ils ne se creusent pas encore ; déjà se montre, au milieu du corps, un duvet roux

1. D. II, 8. — S. 159.
2. D. II, 7. — S. 76.
3. D. II, 14. — S. 96.
4. D. II, 15. — S. 99*.
5. Cité dans D. ib.

en ligne droite. Charmant mélange de la jeunesse et de l'enfance sur son corps ! »

[1] « On lui parle, elle ne répond pas ; elle veut s'en aller et retient sa tunique; et pourtant elle monte, tout en détournant le visage, sur le lit de Pinâkin (Çiva) pour les plaisirs du dieu. »

Et Çak. v. 45. Le roi : « Si je me tourne vers elle, elle retient ses regards ; son sourire cherche toujours ailleurs un prétexte; la modestie arrête ses élans. Son amour ne se découvre pas et ne se cache point. »

Moyenne (*madhyâ*)[2], elle est au lever de la jeunesse et de l'amour, et se prête aux plaisirs jusqu'à la pâmoison.

[3] « Entraînées par la crue nouvelle du fleuve Amour, mais arrêtées par leurs parents, comme par des ponts, elles gardent leurs désirs sans les avoir satisfaits ; mais toutes, pareilles à des peintures (immobiles), le visage tendu, elles tirent du lotus de leurs yeux un suc qu'elles boivent, les toutes charmantes ! »

[4] « A l'heure de l'amour, les belles laissent briller leurs coquetteries provocantes jusqu'à l'instant où, pareils aux pétales du lotus bleu, leurs yeux se ferment comme des bourgeons. »

Les colères de l'héroïne[5] contre son amant en faute varient selon son degré de noblesse. Si elle est vraiment noble, elle l'accueille par des railleries et des équivoques.

Ex. Mâgha : « Non, ce n'est pas nous qui méritons ces cadeaux-là, mais la créature qui te voit et te boit en cachette; va-t-en, va lui donner ce rameau, et restez longtemps unis : vous vous valez bien ! »

Si elle n'est qu'à demi-noble, elle laisse en même temps échapper des larmes.

Ex. Amaru : « Chérie ! — Seigneur ! — Méchante ! ne sois plus en colère ! — Où vois-tu que je suis en colère ? — Tu m'en veux. — Moi ! tu ne m'as rien fait, j'ai tous les torts.

1. Cité dans D. II, 15. — S. 99*.
2. D. II, 15. — S. 100.
3. Cité D. II, 15.
4. Ib., ib.
5. D. II, 16. — S. 103.

— Alors pourquoi pleures-tu, pourquoi ta voix tremble-t-elle? — Devant qui est-ce que je pleure? — N'est-ce pas devant moi? — Que te suis-je? — Ma bien-aimée. — Non, je ne la suis pas, et c'est pourquoi je pleure. »

Si elle manque de noblesse, elle lance des paroles blessantes.

[1]Ex. : « Qu'il s'en aille! qu'il parte! Pourquoi resterait-il? Laisse-le, laisse-le aller, chère amie; ne t'en soucie pas! Un amant qui se présente avec des morsures aux lèvres, non, je ne puis le regarder de mes yeux! »

Effrontée (*pragalbhâ*)[2], elle est aveuglée par la jeunesse, affolée par l'amour; dès que commence la jouissance, elle tombe sans conscience et comme affaissée sur le sein de l'amant.

Ex. Dhanika[3] : « Les seins se dressent sur la poitrine, les yeux sont allongés, obliques sont les sourcils, plus oblique encore le langage; la taille est très mince, les hanches ont tout leur poids; la démarche est lente. O la merveilleuse jeunesse! »

[4]« Je ne sais, quand son amant est près d'elle et lui dit des choses douces, si elle est tout yeux ou tout oreilles. »

Quand son amant est en faute, elle l'accueille avec une dignité qui ne laisse rien percer de son émotion; dans les plaisirs, elle reste indifférente, si elle a de la noblesse.

Ex. Amaru : « Pour éviter de s'asseoir sur le même banc, elle alla de bien loin au devant de l'amant; sous prétexte d'aller chercher du bétel, elle se déroba à ses embrassements; elle esquiva la conversation en occupant auprès d'elle ses domestiques; ainsi par des manières aimables et polies elle assura le succès de sa colère. »

Si elle manque de noblesse, elle le menace et le frappe. Ex. Amaru : « Dans sa colère, elle le serre solidement entre les tendres liens de ses bras, souples lianes; elle l'entraîne au pavillon de plaisance, le soir, en présence de ses amies; sa voix charmante murmure en hésitant : « Le feras-tu encore? »

1. Cité D. II, 16.
2. D. II, 17. — S. 101.
3. D. II, 17. Aval.
4. Cité ib., ib.

pour lui reprocher sa faute ; et l'amant heureux se laisse battre, décidé à tout nier, et sourit, tandis qu'elle pleure. »

Si elle a un peu de noblesse, elle l'accueille avec des railleries et des équivoques.

Ex. Amaru : « Jadis, froncer les sourcils était de la colère ; le silence était une punition ; un sourire échangé servait de pardon ; un regard passait pour une faveur. Ah ! notre amour, vois-tu, est bien mort, puisque tu te roules à mes pieds et que ma colère se refuse à partir. »

Les trois espèces[1] d'héroïne moyenne et d'héroïne effrontée, énumérées ci-dessus, se subdivisent encore selon que l'amante dont il s'agit est la première (*jyeṣṭhâ*) ou la dernière (*kaniṣṭhâ*) en date dans l'amour du héros.

L'héroïne qui dépend d'un autre[2] (*anyâ, anyastrî*) est soit une jeune fille, soit une femme en puissance de mari. Jamais une femme mariée ne doit être l'objet du sentiment principal ; la jeune fille, au contraire, peut figurer dans le sentiment principal aussi bien que dans les secondaires. Il arrive souvent qu'une jeune fille est l'objet d'un amour caché, même quand il serait facile de l'obtenir de son père ou de son tuteur ; c'est qu'alors un tiers met obstacle à l'union désirée. Tel est le cas de Mâlatî et Mâdhava et aussi de Sâgarikâ et Vatsa.

L'héroïne qui appartient à tout le monde (*sâdharaṇâ*)[3] est une femme publique, une courtisane, habile aux beaux-arts, effrontée et rouée. Elle accueille ceux dont les amours se cachent, religieux, marchands, etc..., les riches, les sots, les extravagants, les vaniteux, les impuissants. Elle les attire par un semblant d'amour, les gruge et les fait mettre ensuite à la porte par sa mère qui lui sert d'entremetteuse.

Si on fait paraître une courtisane, on doit la montrer amoureuse. Telle Vasantasenâ dans la Mṛcchakaṭikâ. La comédie bouffe seule peut représenter une courtisane sans affection, pour provoquer le rire. P. ex. Madanamañjarî dans le Laṭaka-melaka.

1. D. II, 18. — S. 107.
2. D. II, 19. — S. 108*.
3. D. II, 20. = Bhar. dans Mâlatî. comm. p. 18. — S. 111.

Les pièces dont le héros est un dieu, un demi-dieu ou un roi, n'admettent pas les courtisanes comme héroïnes.

Selon les circonstances et indépendamment de son caractère propre, l'héroïne se trouve par rapport au héros dans une des huit situations suivantes :

1. Elle est maîtresse absolue de son amant (*svâdhînapatikâ, °bhartṛkâ*)[1] s'il reste auprès d'elle, esclave de ses volontés.

Ex.[2] : « Pas tant d'orgueil, ma belle ! Sur ta joue le bien-aimé a de sa propre main dessiné un bouquet de fleurs. Une autre aussi pourrait bien porter une telle parure, si un frisson jaloux (des doigts) n'y mettait obstacle !

2. Elle est à sa toilette (*vâsakasajjâ*)[3] quand elle attend avec joie l'arrivée de son amant.

Ex.[4] tiré d'un drame de Râghavânanda : « Ote, écarte ces bracelets; assez de ces anneaux enrichis de pierreries ; ce collier est trop lourd, à quoi bon? Mets-moi seulement, je t'en prie, mon collier à un fil qui est tout neuf. Trop de parures sont plutôt un embarras pour fêter la fête de l'amour ! »

3. Elle est impatientée [5](*virahotkaṇṭhitâ*), quand l'amant tarde sans être en faute.

Ex.[6]: « Ma chère, il s'est laissé prendre aux sons d'une viṇâ, aux charmes d'une autre femme ; l'une et l'autre m'ont voulu disputer le plaisir de cette nuit. Autrement, à l'heure où les fleurs des çephâlis se penchent, où la lune monte au milieu du ciel, comment le bien-aimé tarderait-il ? »

4. Elle est tourmentée [7](*khaṇḍitâ*), quand elle surprend chez son amant les traces d'un autre amour et qu'elle rougit de jalousie.

Ex.[8] : « Tu couvres avec ta tunique les traces encore fraîches des ongles sur ton corps ; tu caches avec ta main ta lèvre que

1. D. II, 22. — S. 113.
2. Cité D. II, 22. Aval., et S. 145.
3. D. II, 23. — S. 120.
4. Cité S. 120.
5. D. II, 23. — S. 121.
6. Cité D. II, 23. Av.
7. D. II, 24. — S. 114.
8. Cité D. ib., Av., et S. 219.

les dents ont mordue; mais partout se répand, trahissant tes rapports avec une autre femme, une senteur de parfums; comment pourras-tu l'empêcher? »

5. Elle est repentante (*kalahântaritâ*)[1], quand elle est prise de remords après avoir repoussé par impatience son amant.

Ex.[2]: « Les sanglots brûlent ma bouche; mon cœur déraciné est sens dessus dessous; plus de sommeil; je ne vois plus le visage de mon bien-aimé; nuit et jour je pleure; mon corps se dessèche. Il était à mes pieds, et je l'ai dédaigné! Ah! mes amies! Quel faux point d'honneur nous a abusées à l'égard de mon aimé! »

6. Elle est déçue (*vipralabdhâ*)[3], quand l'amant ne vient pas au rendez-vous convenu, grave offense.

Ex.[4] : « Lève-toi, ma messagère. Allons! allons-nous-en! Voilà trois heures écoulées, et il n'est pas venu. La femme qui survivrait à une pareille injure le mérite pour époux! »

7. Elle a son amant au loin [5](*proṣitapriyâ*), quand il est parti pour affaires dans un pays éloigné.

Ex. Amaru: « Aussi loin que porte la vue, elle suit du regard le chemin où est parti l'amant; puis, lasse, quand les chemins se confondent au déclin du jour et que les ténèbres s'étendent, elle fait douloureusement un pas vers la maison. « Ne devrait-il pas, se dit-elle, être de retour en ce moment,» et tournant bien vite le cou elle regarde encore. »

8. Elle prend les devants [6](*abhisârikâ*) quand, pressée d'amour, elle va trouver son amant ou le fait venir. Si elle est de bonne famille, elle se replie en elle-même, étouffe le bruit de ses parures, se dissimule sous un voile pour se rendre auprès de l'amant. Si c'est une courtisane, elle met des vêtements splendides, laise sonner ses anneaux et montre un visage souriant de joie. Si c'est une servante, elle va à pas précipités, bégaie de plaisir, et ouvre les yeux tout grands.

1. D. II, 24. — S. 117.
2. Cité D. ib., Av.
3. D. II, 25. — S. 118.
4. Cité ib., ib.
5. D. II, 25. — S. 119.
6. D. II, 25. — S. 115, 116.

Les endroits[1] qui conviennent aux rendez-vous sont : un champ, un jardin, un temple en ruine, une maison d'entremetteuse, un parc, un caravansérail, un cimetière, le bord d'un fleuve, et de plus tous les lieux sombres en général.

Ex.[2] Amaru : « Sur ta poitrine tu as posé un collier au son clair; sur tes fortes hanches, une ceinture aux grelots retentissants; à tes pieds, des anneaux dont les pierreries cliquètent; tu vas ainsi trouver ton amant, fille naïve, comme en battant le tambour; alors pourquoi regardes-tu avec tant d'inquiétude et de terreur tous les coins de l'horizon? »

Dans les six dernières situations[3], l'héroïne est soucieuse, elle soupire, elle est abattue, elle pleure, elle est pâle, défaite, sans ornements; dans les deux premières, elle est brillante, joyeuse, enjouée.

L'héroïne[4] qui dépend d'un autre, soit fille, soit mariée, ne peut passer par toutes ces situations. Avant le rendez-vous elle est impatientée; après, elle prend les devants en compagnie du bouffon, etc. Si l'amant, pour une raison ou une autre, manque le rendez-vous, elle est déçue. Mais comme elle n'est pas maîtresse absolue de son amant, elle ne peut se trouver dans aucune autre situation. Il ne faut donc pas considérer comme une héroïne tourmentée Mâlavikâ, dans la scène du IV[e] acte, p. 63. Mâlav. : « Tu me dis : « N'aie pas peur! » et je t'ai vu intimidé devant la reine. » — Le roi : « C'est que la courtoisie, femme aux lèvres de bimba, est le devoir des amants; mais ma vie, belle aux yeux longs, dépend de l'espoir que tu me donneras. » Le roi ne cherche pas ici son pardon près d'une héroïne tourmentée; il veut seulement rassurer la jeune fille qui le croit entièrement soumis à la reine. De même, si le héros part en pays étranger avant de s'être uni à l'amante, elle est simplement impatientée, mais on ne peut dire qu'elle a son amant au loin, parce que son amant ne lui est pas entièrement soumis.

L'héroïne, en sa jeunesse, a 20 grâces naturelles qui la parent (*sattvaja alaṃkâra*).

1. S. 117.
2. Cité D. II, 25.
3. D. II, 26.
4. D. II, 26. Aval. — S. 122 comm.

1. Le premier mouvement d'une âme jusque-là sans trouble[1] (*bhâva*). Ex. Çak. 18, 10. Çakuntalâ : « Comment se fait-il qu'à la vue de cet homme, j'éprouve un trouble déplacé dans notre ermitage ? »

2. Le trouble des yeux, des sourcils qui indique un sentiment déjà plus ardent[2] (*hâva*). Ex. Çak. 19, 8. Çakuntalâ : « O mon cœur, ne cesse pas de battre ; ce que tu pensais, Anusûyâ le dit. »

3. La manifestation plus évidente encore du trouble amoureux[3] (*helâ*). Ex. Çak. 20, 1. Anusûyâ : « Nous avons donc tous un protecteur ! » — L'attitude de Çakuntalâ trahit l'embarras de l'amour.— Et Mâlatî. p. 49, 241, sqq. : « Ses yeux étaient fixes et dilatés sous les lianes de ses sourcils frémissants ; doucement entr'ouverts, ils s'allongeaient vers les coins et dès qu'ils rencontraient mes yeux, ils se contractaient. J'étais le point de mire de tous ses regards. »

Les trois grâces précédentes viennent du corps, les sept suivantes se produisent sans aucun effort[4].

4. Le charme qui résulte de la jeunesse, de la jouissance et de la beauté[5] (*çobhâ*, le brillant). Ex. Çak. v. 41 : « Cette fleur que nul n'a respirée, ce bourgeon que les ongles n'ont point déchiré, ce joyau que personne n'a porté, ce miel nouveau dont le suc n'est pas encore goûté, cette beauté irréprochable qu'on dirait le fruit complet des bonnes œuvres, à qui le destin permettra-t-il d'en jouir ? je l'ignore. » — Et Mâlatî. 41,47 sqq. : « Si la grâce a un séjour préféré, c'est la déesse qui y préside ; l'essence de la beauté dans sa plénitude s'est fixée en elle ; certes, elle a été faite de la lune, des tiges de lotus, du nectar, du clair de lune, et l'Amour même fut son Créateur. »

5. La nuance que l'amour ajoute à ce charme[6] (*kânti*, air aimable). Ex. « L'éclat que répand son visage radieux les a repoussées ; la splendeur de ses seins potelés les a percées ;

1. D. II, 31. — S. 126.
2. D. II, 31. — S. 127*.
3. D. II, 32. — S. 128*.
4. D. II, 28, 29. — S. 125.
5. D. II, 32*.
6. D. II, 33. — S. 130.

les feux de ses mains les ont chassées ; alors, pareilles à la gorge d'un moineau ou à la kadalî, elles se sont groupées, et désespérant de trouver le bonheur, dans leur colère, les ténèbres se sont brusquement attachées à sa chevelure. »

6. La mesure exquise aussi loin du trop que du trop peu[1] (*mâdhurya*, simplicité). Ex. Çak. v. 19 : « Tout chargé de mousses parasites, le lotus est encore charmant ; le disque de l'astre aux rayons de neige, même avec ses taches, fait briller sa beauté ; cette jeune fille svelte est séduisante même sous la tunique d'écorce ; tout n'est-il pas un ornement quand les formes sont jolies ! »

7. L'air aimable qui s'épanouit[2] (*dîpti,* éclat). Ex. tiré du drame Candrakalâ[3] : « La jeunesse a mis en elle sa coquetterie ; la grâce exquise, son sourire ; elle est la parure de la terre, la séduction de tous les jeunes cœurs. »

8. L'air dégagé, libre de toute timidité[4] (*prâgalbhya,* effronterie). Ex.[5] : « Elle avait gardé jusque-là toute sa pudeur, toute son ingénuité ; la belle pourtant passa bien vite maîtresse dans l'art d'exhiber ses talents en public » (Dhanika).

9. La réserve qui ne se dément en aucune circonstance[6] (*audârya,* élévation). Ex. [7] : « Tout le jour, bien affligée, elle s'occupa des soins de la maison ; puis, en dépit de son grand courroux, elle remplit ses devoirs envers celui qui dormait à ses pieds. »

10. La volonté ferme sans fanfaronnade[8] (*dhairya,* fermeté). Ex. Mâlatî. II, 91 sqq. : « Que toutes les nuits la lune brille en son plein au ciel ! que l'amour attise ses feux ! son pouvoir ne s'étend pas sur les morts. J'aime et je respecte mon père vénéré, ma mère issue d'une race pure, ma famille sans tache; je n'en veux qu'à moi et à l'existence. »

Voici maintenant les dix grâces du caractère :

1. D. II, 33. — S. 132.
2. D. II, 33. — S. 131.
3. Cité S. 131.
4. D. II, 34. — S. 133.
5. Cité D. II, 34.
6. D. II, 34. — S. 134.
7. Cité D. II, 34.
8. D. II, 34. — S. 135.

11. L'imitation des allures de l'amant, des paroles, des gestes que l'amour lui inspire[1] (*lîlâ*, jeu). Ex.[2]: « Avec un bracelet de lotus qui remplace les serpents, avec les cheveux tressés et enroulés en conque, comme Hara qu'elle copie pour s'amuser, puisse Pârvatî protéger le monde ! »

12. Le brusque changement de manières, de voix à la vue de l'amant[3] (*vilâsa*, émotion amoureuse). Ex. Çak. v. 30: « Elle n'échange point de paroles avec moi ; mais, quand je parle, attentive elle prête l'oreille. Elle ne me regarde pas en face ; mais sa vue ne s'arrête pas à d'autres objets. » — Et Mâlatî., 48,238 : « A ce moment... mais les mots ne peuvent rendre ces nuances infinies... tout le charme de la belle agissait ; le cœur le plus ferme n'y aurait pu tenir; alors éclatèrent triomphantes les divines leçons du maître Amour. »

13. L'élégante simplicité de la parure qui ajoute encore à l'air aimable[4] (*vicchitti*, coupe). Ex. Kumârasaṃbhava VII, 17 : « Suspendu à son oreille, un épi d'orge empruntait l'éclat de sa joue émaillée par l'onguent du lodhra, rougie par un vernis de gorocanâ, et grâce à sa place d'honneur, attachait tous les regards. »

14. Le désordre de la toilette, des parures que l'amante n'a pas eu le temps d'ajuster[5] (*vibhrama*, presse). Ex.[6]: « Elle n'avait pas achevé sa toilette quand elle entendit au dehors venir son amant ; elle mit sur son front le collyre, à ses yeux la laque, et sur sa joue le tilaka (mouche du front). »

15. L'excitation nerveuse que produisent en même temps la colère, les larmes, la joie, la crainte, etc.[7] (*kilakiñcita*, troubles nerveux). Ex.[8] « En pleins jeux de l'amour, je choisis adroitement mon temps et je la pris aux lèvres ; elle se mit à pousser des cris plaintifs de coucou, à froncer le sourcil, à

1. D. II, 35. — S. 136.
2. Cité S. 136.
3. D. II, 35. — S. 137*.
4. D. II, 36. — S. 138.
5. D. II, 36. — S. 148.
6. Dhanika cité D. II, 36.
7. D. II, 37. — S. 140*.
8. Dhanika, cité D. II, 37.

rougir de honte, à pleurer, à sourire, à s'emporter. Ah! si je pouvais encore la voir ainsi! »

16. Les gestes, les attitudes, les signes involontaires et muets qui trahissent l'amour de l'héroïne, quand elle entend parler du héros ou qu'elle le voit représenté, etc. [1] (*moṭṭâyita*). Ex. Çak. II, v. 45: « Si je me tourne vers elle.. » (v. sup. 73). Et Padmagupta [2]: « Ce n'était que le portrait du roi; mais elle songea au roi en personne, et sans le vouloir, elle détourna à moitié son beau visage par pudeur. »

17. La colère feinte pour dissimuler le plaisir intérieur, quand l'amant saisit ses cheveux, ses lèvres [3] (*kuṭṭamita*). Ex. [4]: « Est-ce le prologue récité avant la grande pièce où la volupté étale ses raffinements? Est-ce l'ordre impérieux et suprême que l'amour exprime, quand la femme, sentant ses lèvres mordues par l'amant, laisse échapper des sifflements, se défend du bout des doigts, et pleure à sec? Plaisir exquis! »

18. Le manque d'égards envers l'aimé, inspiré par un excès d'orgueil [5] (*bibboka* D.; *vivvoka* S., affectation d'indifférence). Ex. [6]: « Il est des femmes qui, tout en ayant l'œil sur les vraies qualités de l'amant, sont toujours à la piste de ses défauts; qui aimeraient mieux perdre la vie que de lui donner un plein regard, qui refusent de parti pris même ce qu'elles désirent le plus vivement; ces créatures qui ne ressemblent à rien même dans les trois mondes, puissent-elles t'accueillir favorablement! »

19. Le laisser-aller nonchalant d'un corps délicat [7] (*lalita*, air galant). Ex. Mâgha VII, 18 : « Son pied gauche, vrai lotus, dansait galamment en faisant résonner le son grave des anneaux; mais l'amour alanguissait son pied droit qui se posait sans coquetterie. »

20. La réserve qui empêche de parler même quand le

1. D. II, 37. — S. 141*.
2. Padmagupta, cité D. II, 37; le vers est tiré du Navasâhasâṅkacarita (v. Subhâṣitâv. Introd. s. v. Padmagupta).
3. D. II, 38. — S. 142.
4. Cité D. II, 38.
5. D. II, 38. — S. 139.
6. Cité S. 139.
7. D. II, 39. — S. 144.

moment est venu [1](*vihṛta* D.; *vikṛta* S.). Ex.[2]: « De son pied brillant comme un jeune bouton, elle faisait semblant de tracer un dessin sur le sol; plus d'une fois, elle jeta sur moi le regard de ses yeux clairs et nuancés où s'agitaient les pupilles; son visage s'inclinait par pudeur; ses lèvres s'entr'ouvraient un peu pour laisser passer la parole; elle avait le cœur plein, et ne put rien me dire pourtant : voilà ce qui me peine! »

Viçvanàtha ajoute à l'énumération de Dhanaṃjaya 8 grâces de plus qui forment un total de 28 :

21. L'orgueil, qui consiste à tirer vanité de sa jeunesse, de sa fortune, etc. [3](*mada*). Ex.: « Pas tant d'orgueil, ma belle! » (v. sup. 76).

22. L'ennui qui tourmente en l'absence de l'amant [4](*tapana*). Ex.[5]: « Elle soupire, elle se roule par terre, elle regarde le chemin où tu partis, elle pleure longuement, elle agite les minces lianes de ses bras; puis, désespérant de se réunir avec toi, même en rêve, la bien-aimée cherche à s'endormir; mais le destin malveillant lui refuse le sommeil. »

23. La naïveté, qui consiste à faire l'enfant, à jouer devant l'amant l'ignorante et l'innocente [6](*maugdhya*). Ex.[7]: « Quels sont, ô mon chéri, les arbres qui donnent comme fruits ces perles appliquées sur mon bracelet? Où les trouve-t-on? Et qui les a plantés? »

24. La distraction qui se reconnaît aux parures à demi arrangées, aux regards jetés sans raison de tous côtés, aux secrets à demi échappés en présence de l'amant [8](*vikṣepa*). Ex.[9]: « Elle laisse ses tresses à demi dénouées, elle ne trace qu'à moitié sa mouche de front, elle trahit à demi un secret, et elle regarde de tous les côtés. »

1. D. II, 39. — S. 146.
2. Cité D. II, 39.
3. S. 145.
4. S. 147.
5. Cité S. 147.
6. S. 148.
7. Cité S. 148.
8. S. 149.
9. Cité S. 149.

25. La curiosité impatiente de voir un objet qui plaît [1] (*kutùhala*). Ex. Raghuvamça VII, 7 : « Elle retira vivement son pied humide de laque, que sa servante tenait pour le farder, et négligeant toute coquetterie d'allures elle traça jusqu'à la fenêtre un sillon rouge. »

26. Le rire qui éclate à propos de rien, par un simple besoin d'expansion, de jeunesse [2] (*hasita*). Ex. [3] : « Elle a ri encore sans propos, la svelte jeune fille ; sûrement, l'Archer aux traits de fleurs établit sur elle son empire. »

27. Le tremblement de crainte, à propos d'un rien, en présence de l'amant [4] (*cakita*). Ex. Mâgha VIII, 24 : « Tremblante, la belle sentit un poisson effleurer sa hanche en frétillant, et elle en fut toute troublée. Les jeunes beautés s'émeuvent, oh! bien fort! sans raison même, par simple jeu. Qu'est-ce donc pour un motif vrai? »

28. Les gais ébats en compagnie de l'amant, les passe-temps joyeux [5] (*keli*). Ex. [6] « L'amant n'arrivait pas à chasser avec l'haleine de ses lèvres le pollen des fleurs qu'elle avait reçu dans les yeux ; alors la belle aux seins potelés et saillants, perdant la tête, le frappa de son sein sur la poitrine. »

Voici à quels indices [7] on reconnaît l'amour chez l'ingénue et la jeune fille : Si son amant la regarde, elle témoigne une gêne pudique ; jamais elle ne le regarde en face, mais furtivement, ou tandis qu'il marche, ou quand il est déjà passé ; s'il la presse de questions, elle baisse les yeux, et lentement, d'une voix suffoquée, elle fait une réponse aimable ; elle prête une attention soutenue aux conversations où il s'agit de lui, en dirigeant son regard ailleurs.

Les signes de l'amour [8], chez l'héroïne amoureuse en général, sont les suivants : Elle veut garder longtemps son amant auprès d'elle ; elle ne se présente jamais à ses yeux sans

1. S. 150.
2. S. 151.
3. Cité S. 151.
4. S. 152.
5. S. 153.
6. Cité ib.
7. S. 154.
8. S. 155.

parure ; parfois, sous prétexte de retenir sa coiffure ou sa tunique, elle laisse voir le haut de ses bras, ses seins, son nombril ; elle laisse aux serviteurs de l'aimé des vêtements et d'autres cadeaux accompagnés de mots aimables ; elle prend comme confidents ses amis et les traite avec de grands égards. Au milieu de ses compagnes, elle exalte ses mérites ; elle lui remet tout son bien ; elle s'endort quand il est endormi ; elle est heureuse de son bonheur, malheureuse de sa peine. Toujours placée sur le chemin de ses regards, elle jette de loin les yeux sur lui, elle adresse devant lui la parole à ses domestiques ; à la moindre marque d'affection qu'elle voit, elle se met à rire de joie. Elle se gratte l'oreille, elle dénoue et renoue ses tresses ; elle bâille, elle s'agite ; elle embrasse un enfant et le couvre de baisers ; elle commence et laisse inachevée sur le front de son amie une mouche ; du bout du pied, elle trace un dessin à terre ; elle regarde d'un œil oblique ; elle se mord les lèvres et parle à son amant, les yeux baissés ; elle ne quitte pas la place où il paraît ; elle entre chez lui sous un prétexte quelconque ; elle place sur son sein le moindre cadeau et le regarde à maintes reprises. Avec lui elle est toujours joyeuse ; sans lui elle est défaite, amaigrie ; elle admire son caractère, elle trouve bien tout ce qui lui plaît ; elle lui demande des bagatelles ; dans son sommeil elle ne se retourne pas vers lui ; en sa présence, elle ne montre pas les signes extérieurs de l'émotion : immobilité, sueur, érection du duvet, altération de la voix, frisson, pâleur, larmes, évanouissement. Elle cause avec lui d'un air aimable et affectueux.

Les actes les plus pudiques de cette énumération caractérisent les jeunes femmes ; les actes à demi-pudiques sont propres à la classe moyenne d'héroïnes. Les autres sont l'apanage de la femme qui appartient à autrui, de l'effrontée et de la courtisane.

Nous avons vu que toutes les héroïnes se rangent en trois grandes classes, dont la première forme trois divisions ; deux de ces divisions se subdivisent chacune en trois genres, comprenant chacun deux espèces ; la seconde classe forme deux divisions. On a ainsi $1 + (2 \times 3 \times 2) + 2 + 1 = 16$ héroïnes. Chacune d'elles peut se trouver dans huit situations dis-

tinctes; on obtient ainsi $16 \times 8 = 128$ sortes d'héroïnes. Chacune de ces sortes peut être à son tour de nature élevée, moyenne, ou inférieure; c'est donc un total de $128 \times 3 = 384$ catégories. Encore peut-on mélanger des traits pris à des caractères différents et on arrive ainsi à varier à l'infini le type de l'héroïne.

LE SENTIMENT[1]

Le troisième et dernier élément de différenciation des ouvrages dramatiques est le sentiment. Le sentiment, ou plus exactement la saveur (*rasa*) est l'état psychique produit chez le spectateur par l'action combinée : 1° des déterminants (*vibhâvas*), c'est-à-dire des personnages et des circonstances représentés sur la scène ; 2° de la passion maîtresse (*sthâyibhâva*) qui se maintient pendant tout le drame et des dispositions passagères (*vyabhicâribhâvas*) qui la nuancent ; 3° des conséquents (*anubhâvas*), c'est-à-dire des effets extérieurs qui trahissent au dehors la passion ou les dispositions des personnages.

Les sentiments sont au nombre de huit : 1° l'érotique (*çrngâra*) ; 2° le comique (*hâsya*) ; 3° le pathétique (*karuṇa*) ; 4° le tragique (*raudra*) ; 5° l'héroïque (*vîra*) ; 6° le terrible (*bhayânaka*) ; 7° l'horrible (*bîbhatsa*) ; 8° le merveilleux (*adbhuta*). Ces huit variétés peuvent s'employer ensemble dans la comédie héroïque ; mais il faut toujours, dans tous les genres dramatiques, un sentiment principal et un seul ; l'héroïque et l'érotique conviennent particulièrement à la comédie héroïque ; le merveilleux ne doit pas s'employer en dehors du dénouement. Les autres ne figurent que comme des auxiliaires. L'excès de sentiments est à éviter aussi bien que l'insuffisance de sentiments ; le premier défaut change le drame en une longue série de morceaux détachés et détruit l'unité de l'œuvre ; l'abus des ornements de style et d'action entraîne forcément l'autre défaut.

Le rasa dominant dans Çakuntalâ est l'érotique ; le IVe acte

1. Pour tous les détails nous nous contentons de renvoyer à l'ouvrage de M. Paul Regnaud, la *Rhétorique sanscrite*. Paris, 1884, pp. 266-356.

depuis l'entrée de Kaṇva jusqu'au départ de Çakuntalâ est un modèle de pathétique ; la fin du VI[e] acte, depuis les cris désespérés du bouffon jusqu'à l'entrée de Màtali est tragique ; les vers II, 48 et 49, où les deux ermites célèbrent le roi, sont dans le sentiment héroïque ; la description du crépuscule à la fin de l'acte III est terrible ; le vers VI, 181, où Màtali menace le bouffon est horrible ; enfin le merveilleux se produit au dénouement, lorsque le roi ramasse l'amulette tombée du bras de l'enfant.

Une autre classification[1] des sentiments prend pour base la cause immédiate de l'impression : voix de l'acteur, mise en scène, ou caractère du personnage. Un débit conforme à la passion, les vers, la prose, les ornements du style provoquent le sentiment vocal (*vâcika*). Des guirlandes, des parures, des vêtements en rapport avec l'action, la beauté, la taille, la race, le lieu, le temps communiquent le sentiment scénique (*nepathyarasa*). Les mérites personnels : beauté, jeunesse, grâce, fermeté, noblesse, etc., font naître le sentiment de caractère (*svâbhâvika*) qui est le plus important des trois.

LES ACCESSOIRES DU POÈME DRAMATIQUE

Les quatre manières (vṛttis)

Nous avons analysé pièce à pièce les éléments constitutifs du drame : le sujet, qui en est le corps ; le héros, qui en est le cœur, et le sentiment, qui en est l'âme. Mais[2] le poète qui se contenterait de combiner ces trois facteurs pour composer une œuvre théâtrale s'exposerait à de cruels mécomptes, comme un musicien qui écrirait une mélodie sans avoir rien appris de plus que les notes, sans connaître ni les tons, ni les intervalles qui permettent de les disposer en gammes et d'en varier l'expression à l'infini. Le drame aussi a ses tons et ses intervalles, on les appelle les manières (*vṛttis*) ; elles sont le caractère propre à tel ou tel acte du héros ; elles

1. Mâtṛgupta, dans A.dy. 7. (passage cité dans Hall, introd. au Daça-R. p. 33).
2. Bh. XVIII, 4, 5. — D. II, 44. — S. 410.

sont aux éléments de l'action ce que l'air est au visage, le cachet à la toilette, aussi fuyantes et indéfinissables que l'un et l'autre. On peut les appeler[1] les véritables mères de toute poésie scénique. Elles se montrèrent au monde pour la première fois quand Viṣṇu triompha des deux démons Madhu et Kaiṭabha[2]. L'univers n'était plus qu'un océan où flottait le dieu, couché dans les replis du serpent Ananta; la céleste magie avait fait disparaître toute la création. Alors, enivrés de leur force et de leur courage, deux Asuras, Madhu et Kaiṭabha, menacèrent Viṣṇu et le provoquèrent au combat; des pieds, des poings, ils essayaient de le frapper et ils lui lançaient des mots insultants, injurieux à l'envi; l'Océan semblait en frémir. Leur langage menaçant inquiéta Brahma qui dit au Saint des Saints : « Pourquoi n'agis-tu pas? Des mots et encore des mots, des répliques sur des répliques! Étrange manière (*vṛtti*)! Rien que des paroles! (*bhâratî*). Ne vas-tu pas les anéantir? » Le dieu répondit à l'Ancêtre des créatures : « J'avais mes raisons, Brahma, pour créer cette manière toute en paroles. Ce sera désormais la manière verbale (*vṛtti bhâratî*) qui consistera surtout en paroles. Et maintenant, je vais les détruire. » Et Hari se mit alors à remuer; il agita ses membres purs, parfaits, et il combattit les deux démons habiles à la lutte. Ils tombèrent sur le sol et Hari les foula aux pieds; mais le poids du dieu était un trop lourd fardeau (*ati-bhâra*) pour la terre. Ainsi naquit la manière verbale (*bhâratî*). Les allures éclatantes de Viṣṇu où dominait la grandeur (*sattva*) sereine, donnèrent naissance à la manière grandiose (*sâttvatî vṛtti*). Le dieu rattacha ensuite d'un mouvement gracieux sa chevelure (*keça*) dénouée, ce fut l'origine de la manière gracieuse (*kaiçikî vṛtti*). Son ardeur au pugilat, ses gestes emportés et furieux pendant la lutte donnèrent le premier exemple de la manière violente (*ârabhaṭî vṛtti*). Et Brahma rendit hommage avec des paroles appropriées à chacune des manières créées par Viṣṇu, aussitôt qu'elles se manifestèrent. Puis, après la mort de Madhu et de Kaiṭabha, le Seigneur sorti d'un lotus parla ainsi à

1. Bh. XVIII, 4. — S. 410.
2. Bh. XX, 1 sqq.

Nârâyaṇa le triomphant : « Qu'ils étaient variés, et élégants, et simples, et aisés, les gestes avec lesquels tu anéantis les démons ! Aussi resteront-ils désormais au monde le modèle de toutes les luttes, soit pugilats, soit duels à l'épée. Je veux en garder les règles comme tu les as données. » Et il les déposa dans les Vedas : la manière verbale dans le Ṛg-V.; la grandiose dans le Yajur-V.; la gracieuse dans le Sâma-V., et la violente dans l'Atharva-V.

La manière gracieuse[1] (*kaiçikî*) se distingue par de jolis costumes ; elle emploie beaucoup le chant et la danse, admet les rôles d'hommes et de femmes ; elle vit d'amour, de plaisirs, de galanteries et de coquetteries. Elle s'emploie dans le sentiment érotique. Elle a quatre éléments :

1. La plaisanterie fine (*narma*)[2], destinée à railler l'objet aimé. Tantôt elle est purement comique. Ex. : Ratnâv. II, 38. Vâsavadattâ (montrant au roi le portrait de Sâgarikâ) : « Et cette jeune fille peinte auprès de toi est-elle aussi là pour prouver l'habileté du grand peintre Vasantaka ? »

Tantôt l'amour se mêle au comique. Ex. : Çak. III, 66,13. Çakuntalâ au roi : « Et s'il n'est pas satisfait, que fera-t-il ? » Le roi : « Ceci ! » (Il s'approche pour prendre un baiser.)

Tantôt la crainte se mêle au comique. Ex. : Ratnâv. II, 33. Susaṃgatâ (*souriant*) : « J'ai tout vu, tout entendu, même l'histoire du tableau, et je vais tout rapporter à la reine. »

La plaisanterie où se mêle l'amour forme trois subdivisions :

a. Elle est un moyen d'exprimer son amour. Ex.[3] : « Laisse passer la chaleur de midi ; la fatigue t'inonde de sueur ; repose-toi ; arrête-toi et bois. Ne t'en va pas, voyageur, en te disant : « Elle n'a rien au cœur ! » Entre ; fraîche est la taverne ; pense à celle qui t'aime et qui a peur des traits de l'amour dévorant. Mais ton cœur est sans doute insensible aux séductions des tavernières. »

b. Elle est un appel au plaisir. Ex.[4] : « Au lever du soleil,

1. Bh. XX, 45. — D. II, 44. — S. 411.
2. Bh. XX, 47. — D. II, 45. — S. 412*.
3. Cité D. II, 45.
4. Cité ib.

la jeune femme saisit les pieds de son mari qui n'y pense point, et elle les secoue, souriante, et il sourit. »

c. Elle fait sentir à l'amant la faute dont il est coupable. Ex.[1] : « Ah ! tu disais la vérité quand tu m'appelais ta bien-aimée, puisque tu mets un vêtement déjà porté par celle qui t'est chère pour venir chez moi. Les parures d'un amant portent vraiment leur fruit quand il se présente à l'objet aimé. »

La plaisanterie où se mêle la crainte forme deux divisions selon qu'elle est pure ou subordonnée à un autre sentiment.

Toute plaisanterie enfin rentre dans une de ces trois catégories : comique de paroles, comique de costume, comique d'action.

La scène du Nâgânanda (III) où le parasite, trompé par le costume, prend le bouffon pour une femme est un exemple du comique de costume ; la scène de Mâlavikâ (IV) où la servante pour venger sa maîtresse laisse tomber sur le bouffon endormi un bâton qu'il prend pour un serpent montre le comique d'action.

2. L'éclat de joie aussitôt suivi de crainte au premier rendez-vous des amants [2] (*narmasphañja*. — °*sphûrja*). Ex. : Mâlavikâ IV, v. 71. Le roi : « N'aie plus peur, ma belle, de rester seule avec moi. Il y a si longtemps que je désire ton amour. Enlace-moi ; je serai le manguier, toi la liane atimukta. » — Mâlavikâ : « O roi, la reine me fait peur, et je n'ose pas céder à mon plus cher désir », etc.

3. Les signes physiques où se manifeste une passion récente [3](*narmasphoṭa*). Ex. : Mâlatî I, 154 : « Sa démarche est languissante, son regard vague, sa beauté se ternit, sa respiration est haletante. Que peut-il avoir ? Ou plutôt comment s'y tromper ? L'Amour promène son empire sur le monde, la jeunesse est sensible, et ces créatures d'une élégance exquise abattent toute fermeté. »

4. Le déguisement que prend le héros pour arriver à ses fins [4] (*narmagarbha*). Ex. : Priyadarçikâ, III, dans l'acte

1. Cité D. II, 45.
2. Bh. XX, 49. — D. II, 47. — S. 413.
3. Bh. XX, 50. — D. II, 47. — S. 414*.
4. Bh. XX, 51. — D. II, 48. — S. 415*.

embryonnaire, le roi Vatsa prend la place de Susaṃgatâ pour jouer son propre personnage.

La manière grandiose [1] (*sâttvatî*), déploie toutes les vertus qui font l'homme de cœur : héroïsme, charité poussée jusqu'au sacrifice, compassion, droiture, joie sereine ; elle n'admet point la tristesse et la douleur ; elle se sert de la voix et des gestes comme moyens d'expression. Elle s'emploie dans le sentiment héroïque, le merveilleux, le tragique, et à un faible degré dans l'érotique et le pathétique.

Les éléments en sont au nombre de quatre :

1. Le défi [2] (*utthâpaka*), qui consiste à provoquer un adversaire en combat singulier. Ex. : Vîra. V, 49. Bâli à Râma : « C'est une joie et une surprise pour moi de te voir, ou plutôt un malheur, car je ne pourrai rassassier mes yeux de ton visage. Mais je ne suis pas fait pour jouir de ton amitié! ne parlons pas plus longtemps. Allons, que l'arc brille entre ces mains qui triomphèrent de l'illustre Jâmadagnya ! »

2. La rupture d'une alliance conclue entre les adversaires du héros [3] (*sâṃghâtya ; saṃhâtya* S.). On y parvient par trois moyens : *a*. l'intelligence. Ex. : La rupture que Cânakya provoque par ses combinaisons entre Râkṣasa et ses alliés dans le Mudrârâkṣasa ; *b*. le fait palpable. Ex. : Dans la même pièce, la présence du bijou de Parvataka dans les mains de Râkṣasa détache de ce ministre Malayaketu et ses auxiliaires; *c*. le hasard. Ex. : La rupture de Vibhiṣaṇa avec Râvaṇa dans le Râmâyaṇa.

3. Le passage à une nouvelle action avant d'achever la précédente [4] (*parivartaka*). Ex. : Vîra. II, 38. Paraçurâma : « Ma poitrine où les défenses de Heramba ont tracé un sillon de massue, où les flèches de Viçâkha ont laissé des empreintes de cicatrices, où le poil forme une cuirasse, ma poitrine, te dis-je, veut presser le héros merveilleux qu'elle a eu le bonheur de rencontrer. » — Râma : « Seigneur ! tu parles d'embrasser; tu venais cependant pour tout autre chose. »

1. Bh. XX, 37, 39. — D. II, 49. — S. 416.
2. Bh. XX, 41. — D. II, 50. — S. 416.
3. Bh. XX, 44. — D. II, 51. — S. 417.
4. Bh. XX, 42. — D. II, 51. — S. 419.

4. Le dialogue impassible, riche en sentiments virils et guerriers [1] (*saṃlâpa*). Ex.: Vìra. II, v. 34. Râma : « Je la vois donc enfin! C'est après la défaite de Kârtikeya et de ses serviteurs que le Seigneur au col noir, satisfait de l'élève qui s'était attaché à lui un millier d'années, t'a donné cette hache? » — Paraçurâma : « Oui, Râma fils de Daçaratha! Voilà la hache chérie de mon maître vénéré. Kârtikeya savait certes manier l'arc; toute l'armée de ses serviteurs l'entourait; je le vainquis pourtant. Alors je reçus avec une accolade, comme témoignage de satisfaction, cette hache de mon divin maître qui aime le mérite. »

La manière violente [2] (*ârabhaṭî*) montre les actes de gens au cœur d'airain (*âra-bhaṭa*), des conjurations magiques, des colères, des fureurs, des combats, des mensonges et des ruses. Elle s'emploie dans le sentiment tragique et dans le terrible. Elle a quatre éléments :

1. La fabrication presque instantanée [3] d'un objet par des artifices industrieux, au moyen de roseaux, de cuir, de terre, de feuilles, etc. (*saṃkṣipti*). Ex. : Dans l'Udayanacarita, l'éléphant qu'on fabrique avec des nattes pour y cacher les soldats du roi Vatsa.

D'autres [4] entendent par le mot *saṃkṣipti* un brusque changement de héros, soit qu'il y ait un réel changement de personne, comme dans le Vìra. où Sugrîva remplace Bâli après sa mort comme héros de l'épisode; soit que le héros change soudainement de caractère, comme Paraçurâma, ib., acte IV, qui passe tout à coup de l'orgueil au calme et s'écrie : « Sainte est ma famille de caste brahmanique, » etc... (v. 22).

2. La création d'objets par des moyens magiques ou des procédés analogues [5] (*vastûtthâpana*). Ex. [6] : Udâttarâghava : « Les vainqueurs sont vaincus : d'épaisses ténèbres envahissent tout le ciel et triomphent des éclatants rayons du soleil. Que signifie ce prodige? Pourquoi ces chacals, dont le ventre

1. Bh. XX, 43. — D. II, 50. — S. 418.
2. Bh. XX, 53, 54. — D. II, 52. — S. 420.
3. Bh. XX, 56. — D. II, 53. — S. 422.
4. Ib.
5. Bh. XX, 58. — D. II, 54. — S. 420.
6. Cité D. ib.

est gonflé du sang sucé aux plaies des cadavres mutilés et qui lancent la flamme des cavernes de leur gueule, poussent-ils ces cris aigus ? »

3. La rencontre furieuse de deux personnages irrités, qui aboutit à un combat[1] (*saṃpheṭa*). Ex.: Mâlatî. acte V, la rencontre de Mâdhava avec Aghoraghaṇṭa.

4. Le tumulte où s'entre-croisent les entrées et les sorties de personnages effrayés (*avapâta*). Ex.: Ratnâv., 128 et 129. « Il a rompu la chaîne qui l'attache au cou ; il en traîne les débris pendants ; il a passé la porte ; au cliquetis de ses grelots, on croirait entendre les pas d'une belle coquette. Tout le gynécée en est épouvanté ; les palefreniers s'empressent à le poursuivre ; il leur échappe ; voilà le singe qui entre dans le bâtiment des écuries royales. — Les eunuques ont tous disparu ; ils ne se comptent plus pour des hommes et ont renoncé à l'honneur ; le nain effrayé se blottit sous la longue robe du chambellan ; les Kirâtas qui portent bien leur nom ont gagné les refuges les plus proches ; les bossus se font tout petits et s'en vont lentement, par crainte d'attirer les regards de l'animal. »

La quatrième manière, la manière verbale[2] (*bhâratî*) s'oppose aux trois précédentes comme au sens s'oppose le son ; le sens est l'âme de celles-ci ; le son, l'âme de celle-là (*arthavṛtti ; çabdavṛtti*). Elle emploie la voix comme moyen d'expression. Elle n'admet pas les personnages féminins. Les acteurs qui la jouent parlent le sanscrit ; on les appelle du même nom : *bharatas*. Cette manière convient à tous les sentiments[3] ; Bharata la restreint pourtant à l'héroïque, au merveilleux et au tragique. Comme ses éléments forment partie intégrante du prologue, nous en réservons la définition jusqu'à ce chapitre.

Les moyens dramatiques

Les éléments de l'action, le héros et l'héroïne et enfin le sentiment donnent au poème dramatique son ossature, sa

1. Bh. XX, 59. — D. II, 54. — S. 421.
2. Bh. XX, 25. — D. II, 55 ; III, 5. — S. 285.
3. Bh. XX, 62. — D. II, 57. — S. 410.

chair et son sang. C'est à l'art du poète de modeler finement ce corps solidement constitué, de lui imprimer des traits gracieux et séduisants, et de le revêtir d'un costume éclatant ou aimable. Pour cette partie de sa tâche, le poète dispose de moyens variés, qu'on appelle les entre-joints, les divisions-de-jointures, les pro-épisodes, les ornements, les beautés, les parties de la vîthî et les membres du lâsya. Mais si les théoriciens du drame sont unanimes à reconnaître ces moyens, ils sont loin de s'entendre sur l'importance à leur attribuer. L'auteur du Daça-Rûpa[1] définit les parties de la vîthî, les pro-épisodes, mentionne les membres du lâsya et ne nomme les ornements, les beautés et les divisions-de-jointures que pour les rejeter pêle-mêle dans la catégorie des sentiments permanents (sthâyibhâvas) et des sentiments passagers (vyabhicâribhâvas). Bharata, au contraire, dont l'autorité est décisive, définit et développe chacune des qualités énumérées; Abhinavagupta[2], dans son commentaire de Bharata, l'Abhinavabhâratî, suit cet exemple; les fragments de Mâtṛgupta que nous avons recueillis prouvent que son ouvrage exposait en détail ces divers moyens d'embellissement; enfin le Sâhitya-Darpaṇa, plus fidèle à Bharata que Dhanaṃjaya, n'omet que les entre-joints et les divisions-de-jointure, et pousse même le respect de la tradition jusqu'à reproduire, sans chercher à la justifier ni à la comprendre, la séparation des ornements et des beautés qui lui semblent pourtant de nature identique. Nous imiterons la fidélité humble de Viçvanâtha, et nous chercherons à donner de toutes ces divisions techniques une explication satisfaisante.

Si le développement logique de l'action est rigoureusement fixé par la succession des jointures et de leurs éléments qui suit, étape par étape, la passion du héros dans sa marche, le poète peut cependant y introduire une certaine variété, un certain charme d'imprévu même, par l'emploi de moyens dramatiques où la volonté des personnages joue un rôle effacé et même nul, où le hasard se substitue à la logique absolue. On les appelle les entre-joints* (*antarasaṃdhi*). Ils

1. D. IV, 78.
2. Abhinavabhâratî, cité A.dy. 20.

sont au nombre de cinq : un songe, un message, une lettre, une voix dans la coulisse, une voix du ciel.

Un songe (*svapna*). Ex. : Veṇî. II ; Bhânumatî est effrayée par un songe où elle a vu un ichneumon (nakula) mettre à mort cent serpents, présage qui lui annonce la mort des cent Kauravas sous les coups de Nakula et de ses quatre frères.

Une lettre* (*lekha*) ; c'est une feuille où l'on écrit ce que l'on veut faire savoir. Ex. : Çak. III, 54-55. Çakuntalâ écrit sur une feuille une stance où elle exprime son amour pour le roi ; elle la lit, Duḥṣanta l'entend et entre brusquement.

Un message[1] (*dûta*). Ex.: Çak. VI, ad fin. Mâtali apporte à Duḥṣanta un message d'Indra qui demande son secours contre les démons.

Une voix dans la coulisse (*nepathyokti*). Ex. Çak. I ; au moment où le roi va frapper la gazelle, une voix lui crie de la coulisse : « Elle est inviolable, ô roi ! c'est une gazelle de l'ermitage ! n'y touche pas !... »

Une voix du ciel (*âkâçavacana*). Ex. : Çak. IV, 78. « A peine Kaṇva entrait dans le sanctuaire, une voix sans corps fit entendre ce vers : « Duḥṣanta va pour le bonheur du monde, rendre mère d'un roi la fille du sage, pareille au bois sacré d'où sort le feu... »

* Notre texte de Bharata semble ignorer les entre-joints. Il mentionne trois d'entre eux : la lettre, le message, et le songe, dans une énumération des divisions de jointures[2] (*saṃdhyantara*), terme obscur qu'il explique par un simple synonyme (*saṃdhiviçeṣa*) ; les éléments qu'il groupe sous ce nom sont assez disparates. La plupart sont des figures de pensée ou de style. Il semble assez naturel d'en extraire, pour les ajouter au groupe précédent, les deux derniers membres de l'énumération : le tableau et l'ivresse.

Le tableau* (*citra*) est une planchette sur laquelle on peint l'image de l'objet aimé. Ex. : Çak. VI. Duḥṣanta fait le portrait de Çakuntalâ pour distraire son chagrin ; Ratnâv. II, où le portrait de Sâgarikâ, peinte auprès du roi par Vatsa lui-même, révèle à Vâsavadattâ l'infidélité de son époux.

1. V. plus loin.
2 Bh. XX, 53-57 (répétés ib. 105-109).

L'ivresse (*mada*) qui laisse échapper des paroles imprudentes. Ex. : Mâlavikâ, III, l'ivresse de la reine Îrâvatî.

Les dix-neuf autres divisions-de-jointures que Bharata nomme sans les définir sont : la douceur (*sâma*), la dissension (*bheda*), la libéralité (*pradâna*), la peine de mort (*vadha*) l'autorité (*daṇḍa*) ; — ce sont les cinq moyens de régner enseignés dans les Traités de Politique ; — la présence d'esprit (*pratyutpannamatitva*) ; l'erreur de nom (*gotraskhalita*) ; la témérité (*sâhasa*) ; la crainte (*bhaya*) ; la pudeur (*hrî*) ; la duperie (*mâyâ*) ; la colère (*krodha*) ; la force (*ojas*) ; la dissimulation (*saṃvṛti*) ; l'illusion (*bhrânti*) ; le raisonnement (*hetvavadhâraṇa*).

A défaut du texte de Bharata, le commentaire de Çakuntalâ permet de définir quelques-unes de ces divisions et d'en donner des exemples.

La douceur* : paroles aimables qui montrent une affection durable. Ex. : Çak. III, 57, 11. Çakuntalâ (avec un sourire de colère mêlé d'affection) : « Ne retenez pas le roi, qui s'ennuie après son harem. Il l'a quitté depuis si longtemps. » — Le roi : « Mon cœur est tout entier à toi ; c'est toi qui l'occupes ; ah ! si tu n'y crois point, vierge aux yeux enivrants, déjà mortellement frappé par la flèche de l'Amour, je vais mourir une seconde fois. »

L'autorité* : adresser à ceux qui violent les lois des menaces qui parlent aux yeux et aux oreilles. Ex. : Çak. I, v. 24 : « Quand un fils de Puru gouverne la terre et fait respecter les lois, qui donc ose manquer de respect à de naïves filles d'ascète ? »

La présence d'esprit. Ex. : Çak. V, 105, 6. Çakuntalâ ne retrouve plus à son doigt l'anneau royal. Gautamî : « Ma fille, n'aurais-tu pas laissé tomber l'anneau à Çakrâvatâra, en faisant l'ablution sacrée aux bains de Çacî ? » — Le roi : « Voilà bien la présence d'esprit des femmes. »

L'erreur de nom. Ex. : Çak. VI, v. 154. « Si la courtoisie l'oblige à adresser la parole aux femmes du harem, il se trompe de nom, et reste ensuite longtemps confus de honte. »

La colère* : courroux qui s'allume à la vue d'une offense, etc. Ex. : Çak. VI, 145, 94. Le roi, s'adressant au ravisseur du

bouffon : « Attends ! Attends ! vil mangeur de cadavres ! Tu oses m'insulter ! Ah ? tu ne vivras plus longtemps ! »

La crainte* : tremblement produit par un coup imprévu, soudain. Ex. Çak. VI, 143, 10. Le chambellan : « Ah ! Seigneur ! au secours ! l'ami de Votre Majesté est en péril. »

La force* : proclamer sa puissance en termes fiers. Ex. : Çak. VI, v. 181. Dans la coulisse : « Je te tiens ! comme le tigre altéré d'un sang frais tue le mouton palpitant, je vais te tuer ! Puisqu'il prend son arc pour éloigner la crainte des affligés, à Duhṣanta de te secourir maintenant ! »

La dissimulation* ; reprendre, pour le voiler, un aveu échappé. Ex. : Çak. II, ad fin. Le roi (à part) : « Ce garnement-là n'est pas sûr : il pourrait bien redire mes confidences aux femmes du harem. (*Il prend le bouffon par la main; haut*) : C'est par obéissance aux ascètes que je reste à l'ermitage. Mon caprice pour la jeune pénitente n'est qu'une fable... »

L'illusion* : voir les choses à l'envers, confondre l'image ou le rêve avec la réalité. Ex. Çak. IV, 135, 3,-136. Le roi, à la vue du tableau qui représente Çakuntalâ tourmentée par l'abeille, se laisse aller à l'illusion et menace l'insecte.

Le raisonnement* : appuyer son opinion sur des preuves logiques. Ex. : Çak. V, v. 139. Le roi : « L'instinct seul apprend la malice aux femelles des animaux, la femme y ajoute encore l'esprit ! Avant de s'envoler dans les airs, la femelle du coucou laisse ses œufs à couver à d'autres oiseaux. »

Il faut mentionner avec les entre-joints deux autres moyens dramatiques que la technique indienne a reconnus sans leur assigner une catégorie déterminée. Ce sont : l'acte embryonnaire, et le pro-épisode.

L'acte embryonnaire [1] (*garbhâṅka*) est un spectacle introduit dans le spectacle même et qui a pour spectateurs les acteurs mêmes de la scène. Il a un prologue, un germe, un objet, etc. La définition de l'acte proprement dit s'applique exactement à l'acte embryonnaire.

Ainsi, dans l'Uttaracarita (VII), Vâlmîki fait représenter par les Apsaras, en présence de Râma et de Lakṣmaṇa, l'his-

1. S. 279.

toire de Sîtâ depuis le jour où Râma l'a abandonnée ; dans le Bâlarâmâyaṇa (III), c'est le choix solennel d'un époux par Sìtâ qui forme le sujet de l'acte embryonnaire ; dans Priyadarçikâ (III), la reine Vâsavadattâ fait jouer devant elle par ses filles d'honneur ses aventures de jeunesse avec Vatsa.

Le pro-épisode[1] (*patâkâ-sthânaka*) est une équivoque, soit de situation, soit de langage qui fait présager un événement soit immédiat, soit prochain. Bharata en distingue quatre espèces :

1. L'équivoque de situation[2] qui assure tout à coup la réussite inattendue des désirs du héros. Ex.: Ratnâv. III, 55. Le roi Vatsa aperçoit une femme qui porte le costume de Vâsavadattâ sur le point de se pendre ; il croit que son inconstance va pousser la reine au suicide ; il se précipite pour la sauver, et reconnaît sous le costume de Vâsavadattâ sa bien-aimée Sâgarikâ. L'équivoque résultant du déguisement de Sâgarikâ a pour effet de réunir les deux amants et de hâter ainsi leur mariage. — Et Çak. I, 20, 2. Les deux amies à Çakuntalâ : « Si le vénérable Kaṇva, ton père, était là.. » — Çakuntalâ : « S'il était là ? » — Les deux amies : « Il voudrait, pour satisfaire un pareil hôte, lui donner ce qu'il a de plus cher au monde. »

2. L'équivoque inconsciente de langage[3], où le spectateur seul saisit l'allusion à la situation du héros. Ex.: Veṇî., v. 7 : « Que la flamme des haines soit éteinte ! qu'il n'y ait plus d'ennemis ! et que les fils de Pâṇḍu puissent vivre en joie avec Mâdhava ! Soumettant la terre à leurs lois par la force de l'affection, les guerres étant à jamais closes, que les fils du roi des Kurus avec leurs serviteurs restent enfin tranquilles ! » (Second sens, conforme à la destinée des Kurus : « Embellissant la terre de leur sang, les membres mutilés, que les fils du roi des Kurus avec leurs serviteurs reposent en paix ! ») — Et Çak. III, 66, 15. Voix dans la coulisse : « Femelle du cakravâka, dis adieu à ton époux ! la nuit vient. » (Le spectateur seul saisit l'allusion à la situation présente de Duḥṣanta et de Çakuntalâ).

1. Bh. XIX, 30. — D. I, 14. — S. 299.
2. Bh. XIX, 31. — S. 300*.
3. Bh. XIX, 32. — S. 301.

3. L'équivoque directe du langage[1], dialogue à plusieurs répliques où les paroles des acteurs s'appliquent à la fois à la situation présente et connue du héros et de l'héroïne, et à leur situation prochaine et inconnue. Ex. : Veṇî. 28-29. Le chambellan entre avec précipitation : « Seigneur ! il est brisé ! » — Le roi : « Quoi donc ? » — Le chambellan : « .... brisé par l'effroyable (*bhîma*)... » — Le roi : « Qu'est-ce que tu radotes ? » — Le chambellan, avec crainte : « Roi, je vais te dire tout : Il est brisé par l'effroyable tempête, le drapeau de ton char ; il est tombé sur le sol, et les grelots qui l'ornent en ont poussé un cri de douleur. » Les premiers mots du chambellan s'appliquent à la situation prochaine du roi Duryodhana, qui va mourir la cuisse brisée par Bhîma. — Et Çak. V, 95-96. Le bouffon prêtant l'oreille : « Tends l'oreille, mon cher, du côté de la salle du concert ; on entend une mélodie qu'accompagne un luth habile. Ah ! je sais ! c'est la reine Haṃsavatî qui fait de la musique. » Le roi : « Tais-toi, j'écoute. » Chant dans la coulisse : « Il te faut donc toujours des sucs nouveaux de fleurs ! Tu baisais jadis les corolles des manguiers ; aujourd'hui, tu restes fixée au lotus où tu te plais. Comment donc les as-tu oubliées, abeille ? » Le roi : « Ah ! voilà un chant qui déborde de passion. » — Le bouffon : « Mais as-tu compris, mon cher, le sens des paroles ? » — Le roi, souriant : « Oui, c'est la plainte d'une amante fidèle... (*à part :*) Étrange effet de cette mélodie ! Mon cœur ne souffre pas des douleurs de l'absence, et pourtant je sens une mélancolie profonde. » Tout ce dialogue s'applique aussi à l'amour de Çakuntalâ que le roi a oubliée.

4. Équivoque consciente de la phrase[2] qui permet d'exprimer en même temps deux sens condensés dans une comparaison ou une métaphore, et qui doit trouver plus tard une troisième application. Ex. Ratnâv. v. 30. Le roi : « Ses boutons (ardeurs contenues) éclatent ; elle a pris une nuance (un teint) pâle ; elle commence à s'épanouir (à bailler d'amour) ; les secousses répétées du vent l'ont fatiguée (les soupirs répétés de sa poitrine l'ont abattue). Ne dirait-on pas une femme

1. Bh. XIX, 33. — S. 302.
2. Bh. XIX, 34. = S. 303.

éprise d'amour (sa-madanâ)? Oui, quand je regarderai cette liane du jardin unie à l'arbre madana (sa-madanâ), le visage de la reine va sûrement en rougir de jalousie amoureuse! » Tous les traits de cette comparaison par équivoques, et jusqu'à la jalousie de Vâsavadattâ, qui ne sont encore pour Vatsa qu'un simple jeu d'esprit, vont bientôt se réaliser à propos de Sâgarikâ.

Le Daça-Rûpa ne mentionne que deux de ces divisions : l'équivoque de situation (*tulya-saṃvidhâna*); il en donne pour exemple Ratnâv. v. 51 ; et l'équivoque consciente de la phrase (*tulya-viçeṣaṇa*).

Certains théoriciens prétendent que ces quatre espèces de pro-épisodes doivent respectivement être employées dans les quatre premières jointures ; mais on admet en général que le poète peut en faire usage à sa fantaisie dans toutes les jointures [1].

Les ornements dramatiques.

Les ornements dramatiques (*nâṭyâlaṃkâra*) consistent dans les 33 tours qu'on peut donner à la phrase afin de varier l'expression des sentiments et d'éviter la monotonie du style.

1. La bénédiction [2](*âçîs*): souhait en faveur d'une personne chère. Ex. Çak. IV, v. 102. Kaṇva : « Sois honorée de ton époux, comme Çarmiṣṭhâ le fut de Yayâti, et enfante un fils qui règne comme Puru sur l'univers. »

2. La lamentation [3](*âkranda*) : exclamation de douleur. Ex. Veṇî. 101. Le chambellan : « Ah! reine! Ah! Kuntî! étendard de la maison royale!... »

3. La ruse [4](*kapaṭa*): prendre par magie une forme trompeuse. Ex. de l'acte Kulapati : « Le Rakṣas a quitté la forme d'une gazelle, et prenant par magie un autre corps, il lutte avec Lakṣmaṇa et le met en péril. »

4. La susceptibilité [5](*akṣamâ*): ne supporter aucune offense, si petite qu'elle soit. Ex. Çak. V, 108, 13. Le roi : « Eh bien! l'homme véridique! je t'accorde ce point. Et si je la

1. S. 303, comm*.
2. S. 471.
3. S. 472.
4. S. 473.
5. S. 474.

renie faussement, qu'ai-je à en attendre? — Çârṅgarava : « La déchéance! »

5. L'orgueil [1] (*garva*): langage présomptueux. Ex. Çak. VI, 144, 3. Le roi: « Quoi! les mauvais génies oseraient s'en prendre à ma maison! »

6. L'intention arrêtée [2] (*udyama*): commencer à exécuter un projet. Ex. Kumbha. Râvaṇa: « La douleur me domine; c'en est fait: je vais regarder la mort en face! »

7. Le recours [3] (*âçraya*) : demander secours à un autre pour un objet louable. Ex. Acte Vibhîṣaṇanirbhartsana. Vibhîṣaṇa: « Je vais demander asile à Râma. »

8. La raillerie [4] (*utprâsana*) : se moquer d'un homme injuste qui se croit juste. Ex. Çak. v. 110, 7. Çârṅgarava : « Si un nouvel amour t'a fait oublier l'ancien, comment peux-tu alors abandonner une épouse, toi qui as tant peur de l'injustice? »

9. Le désir [5] (*spṛhâ*) : impatience de posséder un objet qui séduit. Ex. Çak. III, v. 88 : « Le frémissement aimable de cette lèvre adorée, tendre et sans morsure encore, semble m'inviter à étancher la soif qui me dévore. »

10. L'agitation [6] (*kṣobha*) : mouvement tumultueux qui fait proférer des mots insultants : Ex. : « Toi, paria des ascètes, toi qui as frappé en trahison, tu n'as pas seulement tué Bâli, tu as encore perdu ton âme! »

11. Le repentir [7] (*paçcâttâpa*): regret d'avoir commis une sottise, une folie. Ex. Acte de l'Anutâpa : Râma : « Que n'ai-je laissé la reine m'embrasser lorsqu'elle m'accusait sans raison? »

12. L'argument [8] (*upapatti*) : alléguer une raison à l'appui de son sentiment. Ex. Vadhyaçilâ : « Elle meurt si tu meurs; si tu vis elle vit. Veux-tu la sauver? Sauve-toi au prix de ma vie. »

13. La prière [9] (*âçaṃsâ*) : souhait qu'on fait en faveur de

1. S. 475.
2. S. 476.
3. S. 477.
4. S. 478.
5. S. 479.
6. S. 480.
7. S. 481.
8. S. 482.
9. S. 483.

soi-même. Ex. Mâlatî. V. 165, 2. Mâdhava : « Puissé-je voir une fois encore ce visage, séjour béni de l'Amour ! »

14. La résolution[1] (*adhyavasâya*) : exprimer sa détermination. Ex. Prabhâvatî. Vajranâbha : « Je brise à l'instant sa poitrine avec cette massue, et j'arrache en m'amusant vos deux mondes de leur base. »

15. La déviation[2] (*visarpa*) : entreprise qui mène à un dénouement funeste. Ex. Veṇî. v. 67. « La première fois qu'elle fut commise, cette faute (de saisir Draupadî par les cheveux) eut des conséquences terribles : répétée, elle va à coup sûr perdre toutes les créatures. »

16. La mention[3] (*ullekha*) : indiquer le devoir. Ex. Çak. I, 6, 6. Les deux ascètes : « Roi, nous allons chercher du bois pour l'autel, et voici l'ermitage de Kaṇva, notre guide spirituel, qui se montre sur les bords de la Mâlinî. Si tu n'as pas de devoir qui t'appelle ailleurs, entre et reçois les honneurs de l'hospitalité. »

17. La provocation[4] (*uttejana*) : exciter un adversaire par des paroles blessantes pour arriver à ses fins. Ex. : « Indrajit, tu es d'une valeur farouche, tu es fort seulement de nom. Fi ! tu te caches pour combattre, tant tu as peur de moi ! »

18. Le reproche[5] (*parîvâda*) : blâme adressé à quelqu'un. Ex. : Veṇî. IV. Duryodhana : « Ah ! mon écuyer ! tu as mal fait. Mon frère chéri est délicat de nature, et ce méchant lui fera du mal. »

19. La sagesse[6] (*nîti*) : suivre dans sa conduite les préceptes sacrés. Ex. : Çak. I, 8,8. Le roi : « On doit avoir un costume simple pour entrer dans les ermitages. »

20. L'application au cas[7] (*arthaviçeṣaṇa*) : rappeler un adage, une opinion courante pour exprimer à couvert un reproche direct. Ex. : Çak. V, 102,2. Çârṅgarava : « Comment peux-tu parler ainsi ? Ne connais-tu pas mieux le monde ? Si

1. S. 484.
2. S. 485.
3. S. 486.
4. S. 487.
5. S. 488.
6. S. 489.
7. S. 490.

honnête qu'elle soit, tant qu'elle reste dans sa famille, une femme mariée est en butte aux soupçons des gens. Aussi les parents veulent leur fille auprès de son époux, qu'il l'aime ou non. »

21. L'instigation[1] (*protsâhana*) : pousser quelqu'un à agir par des paroles encourageantes. Ex. : Bâlarâmâyaṇa : « Elle est effroyable comme la nuit dernière, et parce qu'elle est femme, tu hésites ! Allons, sauve les trois mondes, enfant, et frappe Tâḍakâ. »

22. Le secours[2] (*sâhâyya*) : venir à l'aide d'un autre en danger. Ex. : Veṇî. III, fin. Açvatthâman : « Toi, reste à côté du roi ! » — Kṛpa : « Oui, je veux aujourd'hui tirer vengeance, etc... »

23. La hauteur[3] (*abhimâna*) : sentiment excessif de sa valeur. Ex. : Veṇî. v. 120. Duryodhana : « Ma mère ! ton langage est hors de propos et bien misérable... »

24. La politesse[4] (*anuvṛtti*) : humilité courtoise. Ex. : Çak. I, 17-18. Le roi : « Vos mérites sont-ils bien récompensés ? » — Anusûyâ : « Sans doute, puisque nous recevons un hôte si distingué. »

25. Le rappel[5] (*utkîrtana*) : réveiller le souvenir d'événements passés. Ex. : Bâlarâmâyaṇa : « C'est ici que nous fûmes enlacés dans les nœuds du serpent ; quand la lance frappa si violemment votre beau-frère à la poitrine, c'est ici que Hanumat apporta le mont Droṇa. »

26. La demande[6] (*yâcñâ*) : requête faite en personne ou par la bouche d'un messager. Ex. : « Il est temps aujourd'hui ; rends Sîtâ ; Râma veut bien pardonner encore. Préférerais-tu que les singes jouent à la balle avec tes dix têtes ? »

27. L'excuse[7] (*parihâra*) : effacer la faute commise. Ex. : « Dans la souffrance des derniers soupirs, je n'ai pas pu te parler net : pardonne-le moi, Seigneur ; je te présente Sugrîva. »

1. S. 491.
2. S. 492.
3. S. 493.
4. S. 494.
5. S. 495.
6. S. 496.
7. S. 497.

28. L'avis[1] (*nivedana*) : indiquer un devoir négligé. Ex. : Râmâbhyudaya. Lakṣmaṇa : « Seigneur, avez-vous prié l'Océan avant de vous mettre en marche? »

29. L'entrain[2] (*pravartana*) : commencement heureux d'une chose à faire. Ex. : Veṇî. Le roi : « Chambellan ! En l'honneur du dieu fils de Devakî, et pour fêter la victoire de Bhîma. fais préparer des réjouissances. »

30. Le récit[3] (*âkhyâna*) : raconter une histoire des temps anciens. Ex. : Veṇî. : « Voilà la place où jadis le sang des ennemis remplissait à flots les étangs... »

31. Le raisonnement[4] (*yukti*) : appuyer son jugement sur des raisons logiques. Ex. : Veṇî. v. 50 : « Si, une fois sorti du combat, on n'a plus à craindre la mort, le plus sage est de prendre la fuite; mais si la mort est inévitable, pourquoi souiller inutilement votre gloire? »

32. La félicité[5] (*praharṣa*) : être au comble du bonheur. Ex. : « Çak. VII, 163,14. Le roi : « Mes désirs ont porté les plus doux fruits. »

33. La leçon[6] (*upadeça*) : instruire quelqu'un. Ex. : Çak. I. 23,8. Anusûyâ : « Ma chère amie, la personne qui habite un ermitage ne doit pas laisser là un hôte distingué pour s'en aller à sa fantaisie. »

Les trente-six beautés.

Les trente six beautés[7] (*lakṣaṇas*) ne diffèrent point par essence des ornements dramatiques. Il serait naturel de les ranger dans une seule catégorie (comme fait par exemple le Saṃgîtadâmodara, cité Ç. K. Dr. s. v. nâṭyâlaṃkâra); mais une longue tradition impose en quelque sorte cette division en deux catégories. Les trente-six beautés sont :

1. S. 498.
2. S. 499.
3. S. 500*.
4. S. 501.
5. S. 502.
6. S. 503.
7. S. 503.

1. La parure[1] (*bhûṣaṇa*) : combinaison des qualités de style et des figures de rhétorique. Ex. : Çak. I, depuis l'entrée du roi avec l'écuyer jusqu'à : Voix dans la coulisse : « Roi ! c'est une gazelle de l'ermitage ! ne la frappe pas ! » — Et : « Les lotus, ô ma belle, se raillent de ta beauté ; ils ont des trésors (ou : des boutons) et l'autorité (ou : une tige) [deux des moyens de régner]. Que ne peuvent-ils donc faire ? »

2. Le groupement de lettres[2] (*akṣarasaṃghâta, °hâta, °hati*) : provoquer la surprise par un groupement accidentel de lettres ou de syllabes appartenant à des mots séparés. Ex. : Çak. VII, 158,8. Le roi : « Si je demandais à l'enfant le nom de sa mère ?... Mais on ne doit pas s'occuper de l'épouse d'autrui. » — Une religieuse entre, avec un oiseau (çakunta) en terre à la main : « Enfant, regarde, quel joli çakunta là ! » L'enfant jette les yeux à l'entour : « Où est ma mère ?... » — Le roi : « Comment ! sa mère s'appelle Çakuntalâ ! » (L'exemple donné par le Sâhitya-Darpaṇa semble mal choisi).

3. Le brillant[3] (*çobhâ*) : exprimer à l'aide de mots à double sens une opinion ou un sentiment sous une forme contraire en apparence à l'idée. Ex. : « Fût-il de *bonne souche,* pur, prodigue de millions (ou : avec deux bouts recourbés), doué de mérites (armé d'une corde), un maître cruel est à éviter comme un arc. »

4. L'expression[4] (*uddharaṇa*) : se servir d'une phrase à double application pour exprimer une vérité à couvert. Ex. : Çak. I, 19, 10. Le roi : « Vais-je leur dire qui je suis ou vais-je me dissimuler ? Bon ! j'ai trouvé. (*Haut.*) Mademoiselle, j'ai étudié les Vedas ; le roi, fils de Puru, m'a confié la police de la ville ; le désir de visiter les saintes retraites des sages m'a amené dans cet ermitage... »

Le Sâhitya-D., qui copie à peu près littéralement la définition de Bharata, semble l'entendre autrement : alléguer un exemple pour justifier son sentiment ; et il en donne pour exemple : « Tu as bien fait de suivre ton mari lorsqu'il s'est

1. Bh. XVII, 6. — S. 435*.
2. Bh. XVII, 7. — S. 436*.
3. Bh. XVII, 8. — S. 437.
4. Bh. XVII, 9. — S. 438*.

retiré du monde ; la beauté du jour disparaît avec le soleil, et sans l'astre lunaire qu'est-ce que la nuit ? »

5. La cause[1] (*hetu*) : faire entendre, en peu de mots, toute sa pensée, en donnant de tel ou tel acte particulier une raison qui se comprend d'elle-même. Ex. : Çak. VI, v. 167. Le roi : « La trace des doigts en sueur a marqué sur les traits de l'image, et on reconnaît sur la joue l'empreinte d'une larme tombée à la couleur qui s'est gonflée. » (La sueur et la larme indiquent le violent amour du roi.)

6. Le doute[2] (*saṃçaya*) : incertitude d'une personne qui flotte entre plusieurs suppositions par ignorance de la vérité. Ex. : Çak. V, v. 136. Le roi : « Cette beauté qui se présente avec des charmes presque intacts, l'ai-je épousée ou non ? je me le demande. Pareil à l'abeille qui voit à l'aube un jasmin plein de rosée, je ne puis me décider à en jouir ni à m'en séparer. »

7. L'exemple[3] (*dṛṣṭânta*) : donner une raison spéciale pour amener sa conclusion. Ex. : Veṇî. Bhîma : « Sa conduite est bien naturelle, elle est la femme de Duryodhana. »

8. Le rapport d'analogie[4] (*tulyatarka*) : appuyer une opinion, qui n'emporte pas d'elle-même la conviction, sur des rapprochements ou des comparaisons qui tendent à la justifier. Ex. : Veṇî., v. 40. « Sans doute on a souvent des songes soit heureux, soit malheureux ; mais ce chiffre de cent me touche, moi et mes frères. »

9. L'accumulation[5] (*padoccaya*) : entassements de mots en harmonie avec l'idée. Ex. : Çak. I, v. 20. « Sa lèvre a la rougeur de la feuille nouvelle ; ses bras imitent deux tiges délicates ; une jeunesse séduisante comme la fleur s'attache à tous ses membres. » (La grâce de l'expression égale ici celle de la pensée.)

10. La citation[6] (*nidarçana*) : rappeler des faits connus pour réfuter une opinion contraire. Ex. : « C'est trop vous

1. Bh. XVII, 10. — S. 439*.
2. Bh. XVII, 11. — S. 440 (corr. 'jñâta°).
3. Bh. XVII, 12. — S. 441.
4. Bh. XVII, 19. — S. 442.
5. Bh. XVII, 20. — S. 443*.
6. Bh. XVII, 13. — S. 444*.

soucier des devoirs du kṣatriya envers l'ennemi qu'il combat. Est-ce que Râma n'a pas lancé une flèche sur Bâli qui lui tournait le dos? » — Et Çak. I, v. 25. « Non, une pareille beauté n'est pas née d'une mortelle! Les astres étincelants de lumière ne se lèvent pas du sol terrestre. »

11. L'intention [1] (*abhiprâya*) : se servir d'une comparaison pour donner l'idée d'une chose impossible. Ex. : Çak. I, 17. « Beauté qui ravis le cœur sans aucun artifice, vouloir te soumettre aux rigueurs de l'ascétisme, c'est prétendre couper le bois de çamî avec le tranchant d'une feuille de lotus bleu. »

12. L'extension [2] (*prâpti*) : se fonder sur un trait particulier pour en tirer une inférence, Ex. : Prabhâvatî. « Dans ses courses vagabondes, l'abeille a dû rencontrer ma bien-aimée Prabhâvatî. »

13. La recherche [3] (*vicâra*) : établir par le raisonnement une vérité qui ne tombe pas sous les sens. Ex : Candrakalâ. Le roi : « Certainement, elle cache dans son cœur un violent trouble d'amour. Voyez : Elle se met à rire sans aucun sujet de joie ; elle a l'air de regarder et ne voit rien ; si son amie lui parle, elle répond hors de propos. »

14. La description [4] (*diṣṭa; dṛṣṭa* A.dy.) : dépeindre un objet qui tombe ou non sous les sens au point de vue du lieu, du temps ou de la forme. Ex. : Çak. I, v. 29. « Ses épaules sont tombantes, la paume de ses mains est rouge d'avoir porté l'arrosoir ; sa respiration haletante soulève ses deux seins ; la sueur a coulé sur ses joues des grappes de fleurs qui empêchent le jeu du çirîṣa à son oreille ; elle retient d'une main sa chevelure dénouée et en désordre. »

Le Sâhitya-Darpaṇa abrège la définition de Bharata et paraît en fausser le sens : « Le diṣṭa est une description fondée sur une comparaison de temps ou de lieu. » Il en donne pour ex. : Veṇî. I, v. 14. « La colère de Bhîma est le feu de la foudre toute prête à éclater ; pareille à la saison des pluies, Draupadî va l'embraser. »

1. S. D. (cité A.dy. 27 : abhûtâ°)*.
2. S. 446.
3. Bh. XVII, 23. — S. 447.
4. Bh. XVII, 21. — S. 448.

15. Le précepte [1] (*upadiṣṭa*) : donner des conseils conformes aux saints enseignements et qui charment le cœur. Ex. : Çak. IV, v. 113. « Sois docile à tes beaux-parents, bonne et douce envers tes compagnes de harem ; même si ton époux est en faute, évite la colère et le ressentissement ; sois aimable avec tes serviteurs, sans orgueil dans la fortune : c'est ainsi qu'on mérite le rang d'épouse ; autrement, la femme est la plaie de sa race. »

· 16. L'action contre nature [2] (*guṇâtipâta*) : commettre un acte en désaccord avec ses qualités naturelles. Ex.: Candrakalâ (à la lune) : « Tu détruis les ténèbres : le monde adore tes pieds (rayons) : tu résides sur la tête de Paçupati : et pourtant tu ôtes la vie aux femmes. »

17. L'excellence [3] (*guṇâtiçaya*) : surpasser par une qualité ou un mérite original un objet qui sur d'autres points soutient la comparaison. Ex. : Candrakalâ. Le roi décrit la beauté de Candrakalâ : « Deux lotus épanouis s'y agitent avec grâce ; au-dessous brille un coquillage, et un essaim d'abeilles se joue au-dessus ; point de tache qui la dépare, elle n'a rien de commun avec la nuit ; sa splendeur est toujours en son plein ; c'est une lune immaculée que ta figure, ô ma belle ! Comment donc l'as-tu obtenue ? »

18. La différence [4] (*viçeṣaṇa, viçeṣokti*) : indiquer un caractère qui distingue deux objets, semblables pour le reste. Ex. : « L'étang aussi fait disparaître la soif (la concupiscence) ; il n'a point de souillures ; les oiseaux (brahmanes) le fréquentent ; tout le monde l'aime ; il est plein de lotus (il produit la fortune) ; et pourtant tu es sage, tandis qu'il a l'esprit hébété (qu'il est un réservoir d'eau). »

19. L'explication [5] (*nirukti*) : rappeler des paroles antérieures dont le sens s'est réalisé exactement. Ex.: Veṇî. V, v. 144 : « Le destructeur de tous les Kauravas, ivre du sang de Duḥçâsana, vainqueur de Suyodhana dont il a brisé les cuisses, Bhîma vous salue. »

1. Bh. XVII, 22. — S. 449.
2. Bh. XVII, 17. — S. 450.
3. Bh. XVII, 18. — S. 451.
4. Bh. XVII, 16. — S. 452.
5. Bh. XVII, 14. — S. 453.

D'après une autre définition*, assez voisine de celle-ci, l'explication consiste à faire allusion au sens réel, étymologique du mot. Ex. : Çak. I, 12, 8. Çakuntalâ répond aux flatteries de Priyaṃvadâ : « Ah ! tu portes bien ton nom de Priyaṃvadâ (qui dit des choses aimables). »

20. L'application[1] (*siddhi*) : rappeler le nom de plusieurs personnages pour exprimer plus nettement son jugement sur un autre. Ex. : « La valeur du Roi des tortues, la valeur du serpent Çeṣa, tu les réunis en toi, Seigneur, pour protéger la terre. »

21. La bévue[2] (*bhraṃça*) : exprimer inconsciemment le contraire de ce qu'on veut dire par suite d'un excès d'orgueil, etc... qui affole. Ex. : Veṇî. II, v. 32. Duryodhana : « Avec ses soldats, et ses parents, et ses amis, et ses fils, et ses frères, bientôt Bhîma par sa valeur abattra sur le champ de bataille Duryodhana. »

22. L'inverse[3] (*viparyaya*) : changer de résolution parce qu'on se prend à douter de ce qu'on croyait la vérité. Ex. : « Ceux qui accusaient le monde d'avarice et qui s'étaient résignés à vivre de peu, sous ton règne, ô roi, changent de résolution. »

23. La courtoisie[4] (*dâkṣiṇya*) : se prêter avec plaisir aux intentions d'un autre. Ex. : Çak. II, 34-35. Le général : « Bravo, Mâdhavya ! tiens ferme ! moi je vais caresser les caprices du maître. » (Il fait alors l'éloge de la chasse.)

24. La réconciliation[5] (*anunaya*) : dissiper par un langage aimable le mécontentement d'une personne mal disposée et arriver ainsi à ses fins. Ex. : Çak. VII, v. 210 : « O ma belle, efface de ton cœur le souvenir de ma faute ; si je t'ai repoussée, c'est que mon esprit était alors égaré ; quand les ténèbres envahissent l'âme, elle ne sait plus distinguer le bien : tel l'aveugle rejette une couronne posée sur sa tête et qu'il a prise pour un serpent ! »

1. Bh. XVII, 15. — S. 454.
2. Bh. XVII, 25. — S. 455 (corr. dṛptâ).
3. Bh. XVII, 24. — S. 456.
4. Bh. XVII, 28. — S. 457.
5. Bh. XVII, 26. — S. 458*.

25. La série[1] (*mâlâ*): énoncer successivement plusieurs moyens d'arriver à un but déterminé. Ex.: Çak. III, v. 77: « Dois-je, pour rafraîchir l'air auprès de toi, t'éventer avec des feuilles humides de fines gouttelettes qui dissipent la fatigue? Dois-je prendre dans mon sein, pour les masser doucement, tes pieds rouges comme le lotus ? »

26. La vraisemblance[2] (*arthâpatti*) : exprimer deux opinions différentes, dont l'une en réalité confirme l'autre. Ex. : Veṇî. v. 81. Karṇa cherche à persuader à Duryodhana que Droṇa voulait placer son fils sur le trône. Duryodhana: « Bravo! roi d'Aṅga; tu as raison; il avait promis secours au roi de Sindhu, et il le laissa tranquillement périr sous les coups d'Arjuna. Comment l'expliquer, si ce n'est ainsi ? »

27. Le reproche[3] (*garhaṇa*): proclamer les défauts, les torts d'un autre pour se rehausser soi-même. Ex.: Veṇî. III, Açvatthâman à Karṇa: « Quelles armes ont perdu leur efficacité par la maladresse d'un maître? Est-ce les miennes ou les tiennes? »

28. La question[4] (*pṛcchâ*) : s'interroger soi-même ou demander respectueusement à d'autres un renseignement. Ex.: Veṇî. IV. Sundaraka: « Seigneurs, n'auriez-vous pas vu aujourd'hui même, accompagné de son écuyer, le grand roi Duryodhana ? »

29. Le lieu commun[5] (*prasiddhi*): se servir de formules banales, de phrases toutes faites, de dictons et d'adages pour exprimer sa pensée. Ex.: Çak. v. 19. « Tout chargé de mousses parasites, le lotus est encore charmant; le disque de l'astre aux rayons lunaires, même avec ses taches, fait briller sa beauté; cette jeune fille si svelte est séduisante même sous la tunique d'écorce; tout n'est-il pas un ornement quand les formes sont jolies ? »

30. La méprise[6] (*sârûpya*) : se laisser prendre à une ressemblance qui trompe les yeux, les oreilles. Ex. : Veṇî. VI.

1. Bh. XVII, 27. — S. 459*.
2. Bh. XVII, 30. — S. 460.
3. Bh. XVII, 29. — S. 461.
4. Bh. XVII, 32. — S. 462*.
5. Bh. XVII, 31. — S. 463*.
6. Bh. XVII, 33. — S. 464.

Yudhiṣṭhira prend Bhîma pour Duryodhana et l'injurie : « Misérable et vil Duryodhana ?... »

31. La brièveté[1] (*saṃkṣepa*) : se mettre en peu de mots au service d'un autre, à sa disposition. Ex. : Candrakalâ. Le roi : « Pourquoi fatiguer inutilement tes membres délicats comme la fleur du çiriṣa ? Ne suis-je pas ici pour te cueillir un bouquet, moi, ton esclave ? »

Bharata substitue à cette beauté dramatique le défaut[2] (*doṣa*) qui consiste à publier les défauts d'un autre pour se grandir soi-même ou pour faire valoir un tiers.

32. L'éloge[3] (*guṇakîrtana*) : proclamer les qualités, les mérites. Ex. : Cak. II, v. 43 : « Il a fallu rassembler en imagination tous les moyens disponibles, recueillir toutes les perfections, appliquer toute sa pensée pour former cette autre Lakṣmî ; n'est-ce point certain à voir la puissance du Créateur et la beauté de cette femme ? »

33. Le demi-mot[4] (*leça*) : faire entendre au moyen d'une comparaison, d'un rapprochement habile, l'idée qu'on ne veut pas exprimer directement. Ex. : Veṇî. II, v. 31. Duryodhana : « Autant la mort du vieux Bhîṣma sous les coups de Çikhaṇḍin fait honneur aux Pâṇḍavas, autant nous en ferait cet acte. »

34. Le désir[5] (*manoratha*) : exprimer son désir sous une forme détournée. Ex. : Çak. III, ad fin. Çakuntalâ quitte le bosquet où le roi l'a caressée : « Berceau de lianes qui apaises la fièvre, au revoir ! Donne-moi encore le bonheur ! »

35. Le compliment voilé[6] (*anuktasiddhi*) : laisser entendre, par un simple trait, un éloge considérable. Ex. : Gṛhavṛkṣavâṭikâ. « Les deux que tu vois, vierge sage, auprès de cette lune aimable (Viçvâmitra) sont Tiṣya et Punarvasu au nom béni (Râma et Lakṣmaṇa désignés comme deux constellations du zodiaque lunaire). »

36. Le remerciement[7] (*priyokti*) : adresser d'un cœur

1. S. 465.
2. Bh. XVII, 36.
3. Bh. XVII, 37. — S. 466*.
4. Bh. XVII, 35. — S. 467.
5. Bh. XVII, 34. — S. 468*.
6. Bh. XVII, 38. — S. 469.
7. Bh. XVII, 39. — S. 470*.

satisfait des paroles qui témoignent un plaisir intime à une personne qu'on veut honorer. Ex.: Çak. VII, v. 216. Le roi: « D'abord naît la fleur, puis le fruit; le nuage vient avant la pluie; telle est la loi de la cause et de l'effet; mais tes faveurs, Être divin, précèdent ta bénédiction. »

Les éléments de la guirlande (vîthî).

La guirlande est elle-même un élément de la manière verbale, et rentre par conséquent avec elle dans la définition du prologue. Mais comme les treize parties qui la composent peuvent, au témoignage des théoriciens et des poètes*, s'employer dans toute l'étendue du drame, surtout dans la première jointure, et contribuer à le parer, nous avons cru préférable de les exposer ici. Les treize éléments sont:

1. Le coup[1] (*udghâtya*, °*ka*): *a*. Echange de questions et de réponses avec un personnage pour lui expliquer une chose qu'il ne comprend pas, ou qu'il a oubliée, ou lui définir en d'autres termes un mot dont il ne saisit pas le sens. Ex.: Vikramorvaçî (cette scène manque dans les textes imprimés). Le bouffon: « Mon cher, qu'est-ce donc que l'Amour, cet Amour qui te consume? Est-ce un homme? une femme? » — Le roi: « Une création du cœur, née sans cause et en plein bonheur; l'aimable voie de l'affection: voilà ce qu'on appelle l'Amour. » — Le bouffon: « Je ne comprends pas. » — Le roi: « Il est le fils du Désir. » — Le bouffon: « Ah! alors quand on désire, on aime? » — Le roi: « Justement. » — Le bouffon: « J'ai compris. Ainsi, moi, je désire, par exemple, aller manger à la cuisine. »

b. Série de questions et de réponses qu'un personnage s'adresse lui-même. Ex.: Pâṇḍavânanda: « Pour un homme de bien, quelle est la vertu louable? La patience. Qu'est-ce que le déshonneur? Une indignité commise par des proches. Qu'est-ce que le malheur? Solliciter autrui. Quel est l'homme estimable? Celui qu'on sollicite. Qu'est-ce que la mort? La misère. Qui goûte une joie pure? L'homme qui a vaincu ses ennemis. Qui a reconnu ces vérités? C'est, dans

1. Bh. XVIII, 106 (corr. padâni tv agatâ°). — D. III, 12*.

la ville de Virâṭa, cachés sous un déguisement, les Pâṇḍavas.

Le Sâhitya-Darpaṇa[1] donne de ce terme une définition entièrement différente que nous retrouverons à propos du prologue.

2. L'attache[2] (*avalagita*) : *a.* Lorsqu'une première affaire est engagée déjà, une autre s'y substitue en la continuant. Ex. : Uttaracarita, acte I. Sîtâ, par caprice de femme enceinte, demande à se promener dans les forêts où elle vécut jadis en exilée ; Râma y consent. Durmukha, l'espion du roi, vient lui rapporter alors les propos des gens d'Ayodhyâ qui soupçonnent et accusent leur reine. Docile aux devoirs de la royauté, Râma se résout à éloigner Sîtâ ; elle monte dans le char et croit partir en promenade, alors qu'elle part en exil.

b. Lorsqu'il s'agit d'une chose, une autre se présente. Ex. : Chalitarâma. Râma : « Mon cher Lakṣmaṇa, je ne puis entrer sur ce char céleste dans Ayodhyâ ; descendons... Mais voilà quelqu'un au pied du trône debout devant des sandales, les cheveux relevés sur la tête, avec un chasse-mouches. »

Le Daça-Rûpa* seul indique cette seconde division de l'attache.

3. L'apparence[3] (*prapañca*) : dialogue comique de deux personnages qui vantent chacun les vices ou les défauts de l'autre. Ex. : Karpûramañjarî, I, v. 23. Bhairavânanda : « Une veuve, une mégère ou une femme consacrée comme épouse légitime, du vin comme boisson, de la viande comme aliment, la mendicité comme moyen d'existence, un bout de peau comme lit : voilà l'usage de ma famille ! à qui ne plairait-il pas ? »

Le Sâhitya-Darpaṇa[4] change deux mots de la définition et la transforme ainsi : duperie comique qui s'opère au moyen d'un dialogue. Ex. : Vikramorvaçî, II, sc. 1, où la servante Nipuṇikâ arrache habilement au bouffon le secret des amours du roi.

1. S. 289.
2. Bh. XVIII, 107. — D. III, 13. — S. 293.
3. Bh. XVIII, 110.
4. S. 522.

4. Le parlé-à-trois[1] (*trigata*) : explication (d'un mot, d'un bruit) en plusieurs sens qui se fonde sur la ressemblance des sons. Ex.: Vikramorvaçî (les éditions de Bollensen et Shankar Pandit n'ont pas cette stance : elle se trouve dans le prologue v. 3, de l'éd. du Nirṇayasâgar Press, Bombay, 1888. Rañganâtha la commente dans sa Prakâçikâ) : « Ce sont les abeilles ivres du suc des fleurs que j'entends; c'est le chant du coucou; c'est sur le mont Kailâsa où les dieux tiennent leur cour les Kinnarîs qui chantent une tendre mélodie. » — Ou encore : ib., IV, v. 51 : « Roi des monts qui soutiennent la terre, j'ai perdu dans ces bois une femme parfaitement belle et séduisante; l'as-tu vue? (*Il écoute l'écho.*) Vue! Comment! il l'a vue, dit-il ? »

5. La tromperie[2] (*chala*) : se servir pour duper quelqu'un de paroles aimables en apparence, hostiles en réalité. Ex.: Veṇî. V, v. 142. Bhîma et Arjuna : « Le roi qui triche au jeu, le roi qui mit le feu à la maison de laque, le roi respecté de Duḥçâsana et de ses cent frères, l'ami du roi d'Añga, qui sut si bien prendre par la chevelure et par la tunique Draupadî, qui a les Pâṇḍavas pour esclaves, où est-il, ce Duryodhana? Dites-nous-le; nous venons le voir. » Le Sâhitya-D. rapporte une autre définition de ce terme : se servir, en vue d'un objet déterminé, de paroles propres à tromper, à bafouer, ou à irriter quelqu'un.

6. Le jeu de paroles[3] (*vâkkelî*) : comique qui jaillit d'une série de répliques. Ex.: Ratnâv. 1, 7. Le bouffon : « Ma chère Madanikâ, apprends-moi ce pas, je t'en prie. » — Madanikâ (*souriant*) : « Malheureux! où vois-tu un pas là dedans? » — Le bouffon : « Qu'est-ce que c'est alors? » — Madanikâ : « Malheureux! c'est un morceau de dvipadî. » — Le bouffon : « Est-ce avec ces morceaux-là qu'on fait les gâteaux et les tartes? » — Madanikâ : « Cela ne se mange pas; cela se chante. » — Le bouffon : « Se chante? (*Découragé.*) Oh! si cela se chante et ne se mange pas, ce n'est pas mon affaire. »

Le Daça-Rûpa en indique une autre espèce : la suspension

1. Bh. XVIII, 115. — D. III, 14. — S. 523*.
2. Bh. XVIII, 113. — D. III, 15. — S. 524.
3. Bh. XVIII, 111. — D. III, 15. — S. 525.

brusque d'une phrase inachevée. Ex.: Uttaracarita, III, v. 26: « Tu es ma vie; tu es mon autre cœur; tu es un clair-de-lune à mes regards; tu es l'ambroisie de mon sein. C'est ainsi qu'il parlait amoureusement à son épouse naïve, et.... Taisons-nous. A quoi bon davantage? »

Le Sâhitya-D.[1] qui rapporte cette seconde définition en mentionne encore une troisième : réponse unique à plusieurs questions.

7. La surenchère[2] (*adhibala*): échange de paroles provocantes dont la violence va toujours en croissant. Ex.: Veṇî. V, la scène entre Arjuna, Bhîma et Duryodhana, commençant ainsi (v. 143): Arjuna: « Le héros où tes fils attachaient toutes leurs espérances de victoire, et dont l'orgueil insultant regardait le monde comme un fêtu de paille, ce fils de Râdhâ, c'est moi qui l'abattis sur le front de l'armée, moi le troisième des cinq Pâṇḍavas, moi qui viens saluer vos parents. » — jusqu'au vers 150 — Duryodhana: « Je ne sais pas comme toi faire le fanfaron, mais écoutez: Tes alliés te verront bientôt endormi sur le champ de bataille, la poitrine fracassée par ma massue, les os brisés, cadavre hideux. »

8. La saillie[3] (*gaṇḍa*): paroles brusquement prononcées et qui semblent interrompre la conversation, tandis qu'en réalité elles s'y rattachent intimement. Ex.: Uttaracarita, I, v. 39. Râma: « Elle est Lakṣmî dans ma maison; elle est un collyre d'ambroisie sur mes yeux; le contact de ses membres me rafraîchit comme l'essence du santal; son bras est à mon cou un collier de perles frais et doux. Tout est charme en elle! S'il fallait encore m'en séparer, je ne supporterais pas ce malheur. » — La portière entre: « Il est à ta porte. » — Râma: « Qui? » — La portière: « L'espion du roi, Durmukha. »

9. L'échappatoire[4] (*avasyandita*): reprendre une parole échappée par passion pour en donner une interprétation différente et fausse. Ex.: Chalitarâma. Sîtâ: « A l'aube, vous partirez pour Ayodhyâ, mes enfants; vous irez y saluer modestement le roi. » — Lava: « Mère, est-ce que nous devons

1. S. 526.
2. Bh. XVIII, 112. — D. III, 16. — S. 526.
3. Bh. XVIII, 116. — D. III, 16. — S. 527*.
4. Bh. XVIII, 108. — D. III, 17. — S. 528.

vivre à sa cour ? » — Sîtâ : « Enfants, il est votre père. » — Lava : « Comment ? le chef de Raghu est notre père ? » — Sîtâ (*inquiète*) : « Il est votre père comme il est le père de tous les hommes. »

10. L'énigme[1] (*nâlikâ*) : paroles énigmatiques où se mêle la plaisanterie et dont le sens est caché. Ex.: Mudrârâkṣasa, I, p. 36-37. L'espion : « Voyons, brahmane ! ne te fâche pas ! Ton maître sait sans doute quelque chose, mais nous aussi nous savons quelque chose. » — Le disciple : « Pourquoi donc veux-tu diminuer l'omniscience de mon maître ? » — L'espion : « Eh bien ! si ton maître sait tout, qu'il sache donc qui menace Candra (la lune). » — Le disciple : « Hé ! que lui importe de le savoir ? »... — Câṇakya : « Ah ! il y a des gens hostiles à Candragupta qu'il connaît, et il veut m'en avertir ! »

11. Les propos incohérents[2] (*asatpralâpa*) : *a*. Tenir un langage sans suite ou adresser une réponse incohérente, comme font les gens réveillés en sursaut, les fous, les petits enfants. C'est un trait de caractère, qu'il ne faut pas confondre avec le manque de suite dans l'expression, lequel est un défaut de style. Ex. : Vikramorvaçî, IV, v. 17 : « Flamant, rends-moi ma bien-aimée ; tu lui as volé sa démarche ; si la preuve est faite pour une seule partie, le coupable doit restituer tout le bien réclamé ! » — Et aussi : « J'ai mangé des paroles, pris un bain dans le feu, bu de l'air ; Hari, Hara, Hiraṇyagarbha sont mes fils ; voilà pourquoi je danse. »

b. Avis salutaire donné à un fou qui ne le suit pas[3]. Ex. : Veṇî. I, les conseils de Gândhârî à Duryodhana, son fils.

13. La conversation[4] (*vyâhâra*) : paroles prononcées à l'intention d'un autre et qui provoquent le rire, le désir. Ex. : Mâlavikâ. II, p. 25. Le bouffon (à Mâlavikâ qui sort) : « Attends, tu ne partiras pas sans recevoir une leçon »... — Gaṇadâsa (au bouffon) : « Voudrais-tu m'indiquer la faute que tu as relevée ? » — Le bouffon : « On doit commencer le spectacle par un hommage au brahmane, et elle a manqué à la règle. » — (Mâlavikâ sourit). Tout ce bavardage du bouffon

1. Bh. XVIII, 111. — D. III, 17. — S. 529.
2. Bh. XVIII, 109. — D. III, 18. — S. 530*.
3. S. 530.
4. Bh. XVIII, 113. — D. III, 18. — S. 531.

permet au roi de regarder plus longtemps Mâlavikâ, et fait sourire la jeune fille.

13. L'adoucissement[1] (*mṛdava*) : tourner les qualités en défauts ou les défauts en qualités. Ex. : Çak. II, v. 38. « La chasse fond la graisse, diminue l'embonpoint, allège le corps et le rend plus résistant à la fatigue ; elle fait connaître les mœurs des animaux, l'effet de la colère et de la crainte sur eux; elle montre l'adresse de l'archer dont la flèche va frapper un but mobile. Ceux qui en disent du mal ont tort. Où trouver une pareille distraction ? »

Les quatre parures du drame (*nâṭakâlaṃkâras*) ne sont indiquées à ce titre spécial que dans Bharata. Le Daça-Rûpa n'en parle point; le Sâhitya-Darpaṇa, au contraire, leur accorde un long développement, mais en dehors du chapitre (VI) propre à l'Art dramatique, à cause de leur emploi général dans la poésie. Nous nous bornerons donc à traduire les définitions de Bharata; un exposé complet et détaillé nous entraînerait hors des limites déjà si étendues de notre travail, et conviendrait mieux d'ailleurs à un ouvrage sur l'Art poétique des Indiens.

Les quatre parures[2] sont : la comparaison, la métaphore, l'illumination, l'allitération.

La comparaison[3] (*upamâ*) est un rapprochement fondé sur une ressemblance de traits, d'attributs entre deux objets. Il y en a cinq espèces : 1° la comparaison élogieuse (*praçaṃsâ*) ; 2° la comparaison humiliante (*nindâ*) ; 3° la comparaison imaginaire (*kalpitâ*; par exemple, comparer des éléphants à des montagnes qui marchent) ; 4° la comparaison simple (*sadṛçî*); 5° la comparaison partielle (*kiṃcitsadṛçî*; par exemple, son visage est comme la pleine lune, ses yeux comme le lotus bleu).

La métaphore[4] (*rûpaka*) est une comparaison abrégée qui réunit les deux parties jusqu'à faire disparaître leur distinc-

1. Bh. XVIII, 114. — D. III, 18. — S. 532.
2. Bh. XVII, 40.
3. Bh. XVII, 41.
4. Bh. XVII, 50.

tion individuelle (Ex. : Bhartṛhari, I, 87 : « Le pêcheur Amour jette dans l'Océan monde le hameçon femme, etc...). »

L'illumination[1] (*dîpaka*) consiste à construire avec un seul mot des membres de phrase parallèles, par exemple, une série de sujets et de compléments avec un verbe unique qui les illumine (*dîp°*). Par exemple : Les étangs sont toujours pleins de flamants, les arbres de fleurs, les lotus d'abeilles...

L'allitération[2] (*yamaka*) est la répétition de voyelles et de consonnes homophones formant des mots et des sens différents. Il y en a dix variétés : 1° la répétition d'une ou plusieurs syllabes homophones à la fin des quatre parties de la stance (*pâdântayamaka*) ; 2°.... respectivement au commencement et à la fin des quatre parties (*kâñciy°*) ; 3° la répétition des mêmes sons au commencement du premier et du troisième quart de stance et du deuxième et du quatrième respectivement (*samudgay°*) ; 4° le commencement de chaque quart de stance reproduit la fin du précédent respectivement (*cakravâlay°*) ; 5° le premier et le troisième, le deuxième et le quatrième quarts de stance sont respectivement homophones (*vikrântay°*) ; 6° chaque quart de stance respectivement commence par un mot répété deux fois (*saṃdaṣṭay°*) ; 7° chaque quart de stance commence par le même mot répété deux fois (*pâdâdiy°*) ; 8° chaque quart de stance respectivement se termine par un mot répété deux fois (*âmreḍitay°*) ; 9° les quatre quarts de stance sont entièrement homophones (*caturvyavasitay°*) ; 10° la stance entière est faite d'une seule consonne combinée avec toutes les voyelles (*mâlây°*).

Ajoutons à ces données peu significatives sur le style dramatique en général les renseignements trop vagues et trop écourtés que Bharata nous fournit sur l'accord du style avec le sentiment et sur la versification du théâtre.

Dans le sentiment érotique[3], on orne le style de métaphores et d'illuminations ; le mètre préféré est l'âryâ.

[4] L'héroïque aime les syllabes brèves, les comparaisons, les métaphores ; si le dialogue est vif, pressé, on emploie les

1. Bh. XVII, 53.
2. Bh. XVII, 55, sqq.
3. Bh. XVII, 101.
4. Ib. 99, 102, 103, 100, 103, 99, 100.

mètres jagatî, atijagatî et saṃkṛti : on réserve pour les combats et les violences l'utkṛti.

Le pathétique emploie surtout les syllabes longues : les mètres favoris en sont la çakvarî et l'atidhṛti.

Le tragique s'exprime surtout en syllabes brèves, se sert de comparaisons et de métaphores ; ses mètres sont ceux de l'héroïque.

L'horrible abonde en syllabes longues.

Pour embellir l'action et pour communiquer aux spectateurs les sentiments des personnages mis en scène, le poète ne se contente point des ressources, si nombreuses et si variées pourtant, que lui fournit l'art dramatique : il les combine avec d'autres moyens d'expressions qu'il emprunte aux arts les plus voisins du théâtre : la musique et la danse.

La danse se divise en deux grands genres[1] : le *lâsya,* inventé par la déesse Pârvatî, et le *tâṇḍava* dont Çiva fut le créateur. Le lâsya est par excellence la danse féminine, tandis que le tâṇḍava est une danse d'homme ; l'un a un caractère doux et tendre ; l'autre des allures violentes et agitées.

Le lâsya[2] seul est analysé par les théoriciens en raison de son importance particulière ; il a dix éléments :

1. La chanson[3] (*geyapada*) est un chant nu, c'est-à-dire sans accompagnement de danse, chanté par une personne assise et soutenu par des instruments à cordes. Ex. : Nâgânanda I, 13. Malayavatî, assise par terre et jouant du luth, chante : « Toi qui as l'éclat du pollen sur les étamines du lotus épanoui, ô Gaurî, exauce mon désir, ô bienheureuse, sois gracieuse à ma prière ! »

2. Le récitatif debout[4] (*sthitapâṭhya*) est une déclamation en prâcrit faite par une femme debout, parcourant la scène à pas pressés sous l'influence de l'amour. Abhinavagupta (cité S. 506) comprend aussi sous ce nom la déclamation en prâcrit d'une femme prise de rage.

1. D. I, 4, 10.
2. Bh. XVIII, 119. — D. III, 47-48. — S. 504.
3. Bh. 120. — S. 505.
4. Bh. 121. — S. 506*.

3. Le récitatif assis[1] (*âsîna*) est chanté par une personne étendue dans toute sa longueur, abattue par le chagrin, le souci, etc. ; aucun des instruments de la batterie ne l'accompagne.

4. Le tertre-de-fleurs[2] (*puṣpagaṇḍikâ*) : on y emploie des mètres de toute sorte, on y chante en sanscrit ; les hommes y agissent en femmes, et les femmes en hommes ; la batterie fait l'accompagnement.

5. Le déchirement[3] (*pracchedaka*) est une plainte avec accompagnement de luth chantée par une femme qui croit son amant infidèle et en est torturée de jalousie.

6. La triple-cachette[4] (*trigûḍha*) désigne le jeu gracieux d'un homme travesti en femme. Ex. : Mâlatî. VI. Makaranda prend le costume de Mâlatî.

Bharata[5] y substitue le triple affolement (*trimûḍhaka*) qu'il définit : un jeu dramatique écrit en mots doux et sans rudesse, orné de stances à vers égaux et où se manifestent des sentiments d'homme.

7. Le *saindhava*[6] est le chant en prâcrit d'une personne déçue au rendez-vous, avec un accompagnement bien clair.

8. La double-cachette[7] (*dvigûḍhaka ;* Bh. : *vimûḍhaka*) est un chant à mots harmonieux sous forme de dialogue, plein de sentiments qui se manifestent.

9. Le plus excellent[8] (*uttamottamaka*) est le chant rempli de mots amers, où abonde le sentiment d'une personne dont la colère se calme et qui manifeste toute la violence du trouble amoureux.

10. Le dit-contre-dit[9] (*uktapratyukta*) est un dialogue chanté, plein d'émotion amoureuse, où l'un des personnages adresse à l'autre des reproches simulés.

1. Bh. 122. — S. 507.
2. Bh. 123. — S. 507.
3. Bh. 124. — S. 507.
4. S. 507.
5. Bh. 125*.
6. Bh. 126. — S. 508*.
7. Bh. 127. — S. 509.
8. Bh. 128. — S. 509.
9. Bh. 129. — S. 509.

Il ne nous reste que de très rares renseignements sur la musique dramatique, mais le peu que nous en savons nous permet d'affirmer que chaque variété de sentiments, aussi bien que chaque degré de l'action, avait son expression musicale déterminée*. Ainsi la *dvipadikâ* servait à accompagner les personnages attristés, égarés, malades et inquiets; les diverses espèces de *dhruvâs* annonçaient au spectateur le personnage qui allait entrer ou sortir, etc.

LES PERSONNAGES

On désigne sous le nom de *personnages* ceux qui, pendant la pièce, entrent sur la scène et en sortent, et qui participent à l'action. Leur nom, en sanscrit, signifie : récipient* (*pâtra*), parce que le drame est contenu en eux. Classés d'après leurs mœurs, les personnages se répartissent en trois catégories[1] : les types supérieurs, les types inférieurs et les types moyens.

Les personnages supérieurs[2] (*uttamâ prakṛti*) sont adroits, industrieux, savants ; ils ont l'expérience de la vie, savent distinguer le bien et le mal, connaissent les préceptes sacrés, les traditions, pratiquent la vertu, s'abstiennent des mauvaises actions. Les femmes[3] de cette catégorie mesurent leurs paroles, ont de l'adresse, de la pudeur, de la douceur, de la naissance, de la vertu, de la docilité, de la gravité et de la fermeté.

Les personnages inférieurs[4] (*adhamâ prakṛti*) ont le parler rude, la conduite mauvaise, peu d'esprit, point de cœur ; ils s'emportent et frappent sans raison, sont ingrats, mous et changeants dans leurs entreprises, s'expriment mal, aiment à médire, à nuire, à quereller, convoitent les femmes, n'ont de respect pour rien et pratiquent le vol. Les femmes[5] de cette catégorie éclatent de rire hors de propos, sont revêches, hardies et effrontées dans leurs allures et leurs actes ; leur

1. Bh. XXXIV, 112. — D. II, 43. — S. 85.
2. Bh. XXXIV, 87-88.
3. Bh. 110-112.
4. Bh. 90-94.
5. Bh. 118-120.

rancune dure longtemps, leur caractère est un composé de tous les défauts ; elles aiment à se parfumer, à s'enguirlander, à s'attifer.

Les personnages moyens[1] (*madhyamâ prakṛti*) connaissent les usages du monde, s'entendent aux arts manuels, etc.... Ils sont, en un mot, à mi-chemin des deux autres catégories.

Ces trois classes comprennent chacune trois espèces de rôles : rôles d'hommes, rôles de femmes, rôles neutres.

La plupart des pièces indiennes sont fondées sur une intrigue de palais. Le roi en est le héros, et les autres personnages, groupés autour de lui, sont attachés à son service; les uns forment la maison du roi, les autres sont chargés du gouvernement[2]. Ce partage des fonctions permet de créer une nouvelle subdivision.

RÔLES D'HOMMES

— *Le roi.* — Le roi est vertueux, intelligent, véridique, maître de ses sens, adroit, résolu, instruit, vaillant, ferme, pur, prévoyant, énergique, reconnaissant, affable, fidèle aux devoirs du souverain, héroïque, noble, patient, toujours en éveil, sans négligence, versé dans les traditions, dans les lois, dans les traités pratiques, habile à tous les tours de la politique ; il sait raisonner et peser les affaires, connaît les sentiments et les actions de ses adversaires, emploie à propos les six procédés de politique extérieure, possède la théorie et la pratique ; il sait comment on acquiert, comment on garde et comment on perd, et trouve facilement le point faible de son ennemi.

— *Auxiliaires du roi et du héros en général.*

Le héros emploie au service de ses intrigues amoureuses les personnages suivants :

Le bouffon[3] (*vidûṣaka*) est un brahmane grotesque de corps, de costume et de langage, nain, bossu, les dents proémi-

1. Bh. 89-90.
2. Bh. 3.
3. Bh. 108. — D. II, 8. — S. 79*.

nentes, les yeux rouges ; il est gourmand, querelleur, sot et ignorant. Il est le confident et l'ami intime du roi dont il sert les amours d'une manière souvent maladroite, mais toujours dévouée ; les autres personnages de l'action s'en amusent, le taquinent et le raillent.

Le bel esprit[1] (*viṭa*) est une sorte de poète à gages ; il a du brillant, de la culture littéraire, est un connaisseur en arts, un poète habile, un serviteur complaisant ; il a une parfaite expérience de la courtisane ; il sait discuter, raisonner, parler et agir adroitement.

Le messager[2] (*dûta*) est un serviteur que le héros envoie en tel ou tel lieu, à telle ou telle personne, et particulièrement à l'héroïne selon les besoins de ses affaires. Il doit être habile, adroit, avisé, audacieux, effronté, rusé, prompt à reconnaître le temps et le lieu opportuns, avoir de la fidélité, de la persévérance, de la mémoire, de la douceur. Le messager peut avoir pleins pouvoirs ou des pouvoirs limités, ou n'être qu'un simple porteur.

Il a pleins pouvoirs[3] (*nisṛṣṭârtha, sṛṣṭârtha*), s'il sait observer le caractère des deux intéressés, reconnaître leurs dispositions, prendre l'initiative pour agir et parler.

Il a des pouvoirs limités (*mitârtha*) s'il sait exécuter son message en peu de mots.

Il est simple porteur de message (*saṃdeçahâraka*) s'il ne fait que répéter littéralement le message qui lui est confié.

Mentionnons en même temps la messagère[4] qui remplit les mêmes fonctions auprès de l'héroïne. Les qualités nécessaires au messager sont aussi exigées d'elle ; elle rentre toujours également dans une des trois catégories énoncées. L'héroïne emploie à ce service, soit une amie, soit une esclave, ou une sœur de lait, ou une voisine, une religieuse (le plus souvent bouddhiste), une ouvrière, une artiste, etc.

1. Bh. 105. — D. II, 8. — S. 78.
2. S. 86, 158*.
3. S. 87*.
4. D. II, 27. — S. 157*.

Personnages mâles employés au gouvernement.

Le ministre[1] (*mantrin, amâtya*) est le conseiller du roi, chargé de diriger un service public. Il est issu de bonne famille, intelligent, instruit dans la religion et dans la politique, attaché aux intérêts de son pays, honnête, respectueux des lois.

Le général[2] (*senâpati*) est un homme de cœur et de caractère, inaccessible à la mollesse, parleur aimable, habile à reconnaître le faible de l'ennemi, à discerner le temps opportun pour se mettre en campagne, versé dans la théorie et dans la pratique, sorti d'une bonne race.

Le juge[3] (*prâḍvivâka*) connaît à fond la procédure, est instruit, impartial, respectueux de la loi, dévoué à son devoir, sait distinguer l'acte permis et l'acte interdit, est patient, maître de lui-même, sans colère, sans hauteur, sans parti pris.

Les fonctionnaires en général[4] (*âyukta, prayogâdhikṛta*) doivent être toujours en éveil, sans négligence, inaccessibles à la mollesse, infatigables, doux, patients, modestes, impartiaux, habiles, avisés, dociles à la discipline, raisonnés dans leurs actions.

Bharata[5] nomme encore les personnages du prince (*kumâra*) et de l'ami (*saciva*), mais sans en tracer le portrait. Le roi emploie encore pour faire respecter son autorité au dehors les gardes forestiers (*âṭavika*), les officiers (*sâmanta*), les soldats (*sainika*).

Personnages mâles attachés à la maison du roi.

Le frère de la concubine royale[6] (*çakâra*), beau-frère illégitime du roi, porte des vêtements splendides, de riches parures, agit en orgueilleux et en extravagant; sorti d'une

1. Bh. XXXIV, 70, 71.
2. Bh. 68-70 (cité sous le nom de Mâtṛgupta, A.dy. 62).
3. Bh. 71.
4. Bh. 73-75.
5. Bh. 61.
6. Bh. 107. — D. II, 42. — S. 81.

famille infime, il se prend pour un grand personnage, insulte à tous propos, s'irrite et se calme sans raison.

Les domestiques[1] (*ceṭa*), les mercenaires du pays des Kirâtas ou des Mlecchas, le chapelain, le prêtre, les théologiens au service du roi rentrent dans cette catégorie, ainsi que le bouffon, le bel esprit et le messager. Les personnages féminins et neutres sont tous attachés à la maison du roi.

RÔLES DE FEMMES

La première reine[2] (*mahâdevî*) est celle qui a été sacrée. Elle est de haute naissance, vertueuse, égale au roi en âge et en dignité ; elle est jalouse de l'affection du roi, mais elle sait contenir sa colère ; elle connaît le caractère de son époux, reste la même dans le bonheur et dans le malheur ; sans cesse elle cherche à assurer le succès à son bien-aimé par des cérémonies expiatoires et propitiatoires ; fidèle et patiente, elle se plaît aux soins du gynécée.

La reine[3] (*devî*) a des qualités analogues ; elle est fille de roi ; elle a moins de dignité que d'orgueil ; l'amour et ses plaisirs occupent sa pensée ; elle est brillante et enivrée de sa jeunesse, et jalouse de ses rivales.

La favorite[4] (*svâminî*) est la fille d'un général ou d'un ministre, séduisante par sa beauté et son caractère, et traitée avec honneur par le roi, son maître.

On appelle *sthâyinî*[5] la concubine du roi quand elle est belle, pure, sans rudesse, joueuse, habile aux plaisirs de l'amour, adroite (dakṣâ P.), brillante, noble, embellie par les parfums et les couronnes, soumise aux caprices du roi, inaccessible à la jalousie, insouciante, nonchalante, sommeillante (nidrâlasyà P.), mais sachant respecter ce qui mérite le respect.

1. Bh. 109 (kheṭa, corr. ceṭa). — D. II, 41. — S. 82.
2. Bh. 18-24.
3. Bh. 21-23.
4. Bh. 24-26.
5. Bh. 26-29.

Si elle a[1] bon caractère, peu d'orgueil, point de fierté, de la douceur, de la modestie et de la patience, on l'appelle *bhoginî*.

Les gens du harem sont employés : 1° au service personnel du roi, 2° à ses distractions, 3° à la surveillance intérieure.

La femme de charge[2] (*âyuktâ*) est préposée à la garde du trésor ou de l'arsenal, aux granges, aux écuries, à la parfumerie, aux récits, aux contes.

La domestique[3] (*paricârikâ*) se tient auprès du roi, qu'il soit debout, assis ou au lit, elle l'évente, le couvre du parasol, le masse, le parfume, le peigne, le couronne et le pare.

La portière[4] (*pratîhârî*) annonce au roi les événements politiques, la conclusion de la paix, la déclaration de guerre, les incidents extérieurs.

Les gardes-du-corps ou Yavanîs (Grecques)[5] (*saṃcârikâ* ou *yavanî*) veillent sur la personne du roi, soit dans le palais, soit aux remparts, soit dans les parcs, ou les temples, ou pendant les jeux, ou sur les terrasses ; elles veillent aussi le roi pendant son sommeil.

Les vieilles[6] (*sthavirâ, vṛddhâ*) connaissent les traditions politiques des rois antérieurs, les affaires de leur règne ; elles sont honorées par tous les rois.

La suivante du roi[7] (*anucârikâ*) le suit dans toutes les circonstances et toutes les situations ; c'est elle qu'il emploie lorsqu'il veut traiter une femme avec honneur.

La petite princesse[8] (*kumârî*) n'a pas encore goûté les plaisirs amoureux, ignore les émotions violentes, est douce, réservée, pudique.

La duègne[9] (*mahattarâ*) est chargée de surveiller le gynécée et de diriger l'exécution des prières et des cérémonies propitiatoires.

1. Bh. 29.
2. Bh. 37.
3. Bh. 39 (cité sous le nom de Mâtṛgupta, A.dy. 199).
4. Bh. 45 (cité sous le nom de Mâtṛgupta, A.dy. 156).
5. Bh. 41, 42*.
6. Bh. 47.
7. Bh. 36-56.
8. Bh. 46.
9. Bh. 44.

La berceuse[1] (*prenkhanakârikâ*) a pour fonction de balancer les femmes du harem. (La balançoire est un des amusements les plus goûtés aujourd'hui encore dans l'Inde.)

L'ouvrière[2] (*çilpakârî°, ikâ*) est adroite à plusieurs métiers, sait dessiner, préparer les parfums, les lits, les repas, est simple, vive, brillante de propreté.

L'actrice[3] (*nâṭakîyâ*) est instruite dans la musique, le chant, l'expression des sentiments ; elle observe, pour les reproduire, les manières et les gestes des autres ; elle a suivi les leçons d'un maître ; elle est habile à représenter une situation, à raisonner logiquement, à jouer de divers instruments musicaux.

La danseuse[4] (*nartakî*) sait jouer de plusieurs instruments, connaît à fond la danse et le chant ; elle est hardie d'ailleurs, active, infatigable ; elle surpasse toutes les autres femmes en beauté, en jeunesse, en charme.

La chanteuse[5] (*gâyikî*) est belle, jeune ; elle porte des guirlandes, des couronnes et des parures d'or ; elle a une mise éclatante et harmonieuse ; elle porte des oripeaux pailletés et éclatants ; elle connaît la musique et le jeu de plusieurs instruments.

La courtisane[6] (*gaṇikâ*) connaît la théorie et la pratique de nombreuses professions ; elle est docile, coquette, provocante, simple de mise, sage de tenue, bonne de cœur ; elle s'entend à tous les beaux-arts, et sait parfaitement danser ; elle n'a pas les défauts ordinaires aux femmes ; elle est agréable à entendre, aimable en ses propos, propre, adroite, active.

RÔLES NEUTRES.

Les personnages neutres[7] (*napuṃsaka*) sont les hommes

1. Bh. 43.
2. Bh. 30.
3. Bh. 32-33.
4. Bh. 34-117.
5. Bh. 11.
6. Bh. 112-116.
7. Bh. 51.

qui ont prononcé des vœux d'abstinence ou qu'on a privés de leur virilité pour les employer au service du gynécée.

Le brahmane à fin d'études[1] (*snâtaka*) est un personnage respectable, instruit dans les devoirs religieux et sociaux ; il réside à l'intérieur du palais.

Le chambellan[2] (*kañcukin, kañcukîya*) porte une robe collante (*kañcuka*); c'est un vieillard de caste brahmanique, déjà fatigué par un long service, mais adroit, avisé, instruit et véridique, qui a pour fonction de porter les ordres dans les appartements royaux.

L'eunuque[3] (*varṣadhara*) est un serviteur efféminé, châtré, qui manque de cœur, mais non d'adresse; on l'emploie dans les affaires d'amour.

Le *nirmuṇḍa*[4] et l'*upasthâyika* sont deux autres espèces d'eunuques.

NOMS DES PERSONNAGES.

Les grands traités d'Art dramatique donnaient des règles précises sur les noms à attribuer aux différentes espèces de personnages. Il ne nous est parvenu que peu de ces indications : ainsi[5] la courtisane doit porter un nom finissant par dattâ, siddhâ ou senâ : p. ex. Vasantasenâ dans la Mṛcchakaṭikâ; le nom d'un marchand doit se terminer en datta, comme Cârudatta dans la même pièce; les domestiques mâles et femelles portent des noms d'objets qui figurent fréquemment dans les descriptions de printemps, etc... p. ex. : Kalahaṃsa (flamant) est le nom du domestique dans Mâlatîmâdhava; Mandârikâ, nom de plante, y est aussi le nom d'une servante. Ces règles allaient même jusqu'à la minutie : ainsi Bharata* prescrivait de donner aux Kâpâlikas (secte religieuse) un nom terminé en ghaṇṭa, comme Aghoraghaṇṭa dans Mâlatîmâdhava.

La manière d'interpeller les divers personnages est égale-

1. Bh. 54 (vâstvo).
2. Bh. 54 cité sous le nom de Mâtṛgupta, A.dy. 154*.
3. Bh. 55-57.
4. Bh. 55-58.
5. S. 426.

ment réglée par les lois d'une étiquette rigoureuse*. Les ascètes, les religieux éminents appellent le roi « râjan »; les courtisans lui donnent le titre de « deva » ou de « svâmin » ; son compagnon de char et aussi les brahmanes lui disent: « âyuṣman »; les gens inférieurs : « bhaṭṭa ». Le roi interpelle son bouffon par le titre de « vayasya » (ami). Les princes, sauf le prince héritier appelé « svâmin » comme le roi, sont désignés par le nom de « bhartṛdâraka »; mais les gens du commun les appellent : « bhadramukha » et « saumya ». Le titre de « bhagavan » se donne aux dieux, aux grands savants, aux religieux éminents; celui d' « ârya » aux brahmanes, aux ministres, à des aînés; la femme appelle toujours son mari « âryaputra »; « sâdho » est le titre que les sages adressent aux ascètes; « amâtya » ou « saciva » celui que les brahmanes donnent aux ministres; « sugṛhitâbhidha » celui qu'un disciple, p. ex., donne à son maître; « vatsa » et « tâta » se disent à un disciple, à un fils, à un puîné, à tous ceux en général qui vous doivent le respect; l'interjection « haṃho » sert entre gens de classe moyenne, « haṇḍe » entre gens du commun.

La reine* reçoit le titre de « bhaṭṭinî » et de « svâminî »; le titre de: « halâ » se donne entre amies de rang égal; « hañjâ » s'adresse à une servante, « ajjukâ » à une courtisane, « ambâ » à une entremetteuse, ou à une vieille femme honorable. Le bouffon dit « bhavatî » à la reine et à ses suivantes.

On doit conserver aux hérétiques les appellations qu'ils se donnent entre eux (comme bhadanta, p. ex., pour les Bouddhistes et les Jaïnistes). On donne aux Çakas un nom comme Bhadradatta, etc... En général, on désigne les personnages d'après leur profession, leur métier, leur étude ou leur race.

LANGUE DES DIVERS PERSONNAGES.

Le sanscrit, langue littéraire par excellence, n'est pas la seule langue employée dans le drame; elle est réservée, au contraire, à un petit nombre de rôles, aux personnages d'élite seulement. Tous les autres s'expriment dans des patois

spéciaux, qui varient avec le rang, les fonctions ou la profession de chacun d'eux. On désigne tous ces patois sous le nom générique de prâcrit.

Le sanscrit[1] est parlé presque exclusivement par les personnages mâles de rang supérieur, dieux, rois, ascètes, savants, religieux, moines bouddhistes, ministres, généraux, marchands, poètes de cour, écuyers royaux, et en général par ceux qui ont reçu une éducation cultivée.

En principe, les femmes ne parlent pas le sanscrit. Maitreya, le bouffon de la Mṛcchakaṭî, cite comme un comble de ridicule la femme qui parle sanscrit : « Comme une génisse à laquelle on vient de passer une corde dans les naseaux, elle fait sou sou » (acte III init.). Pourtant celles qui se sont élevées par leurs austérités et leur science au-dessus de leur sexe emploient le sanscrit. Tous les personnages parlant prâcrit peuvent également à l'occasion s'exprimer en sanscrit (saṃskṛtam âçritya), mais il faut que ce changement de langue soit justifié.

Le plus élevé des prâcrits, celui qu'emploient couramment les femmes de haut rang, est la Çaurasenî; l'héroïne et ses amies et toutes celles en général qui sont nées dans les limites du territoire Ârya, entre l'Océan Oriental, l'Océan Occidental, l'Himâlaya et le Vindhya, quelle que soit leur condition, s'expriment dans ce dialecte. Le Daça-Rûpa attribue encore cette langue aux hommes de classe vile; il ne mentionne nominativement que deux autres dialectes : la paiçâcî et la mâgadhî, qui sont le parler des démons (Piçâcas) et des gens infimes. Il se contente d'ajouter que les rôles inférieurs doivent garder la langue de leur pays natal. Le Sâhitya-Darpaṇa donne au contraire une longue énumération de dialectes, d'autant plus intéressante qu'elle est presque littéralement empruntée à Bharata (P. XVII).

Les vers chantés par les femmes sont composés en mahârâṣṭrî; les gens du harem parlent la mâgadhî; les domestiques, les princes et les marchands, l'ardhamâgadhî; le bouffon s'exprime en prâcyâ (dialecte oriental=gauḍîyâ); les filous en avantikâ; les soldats, les policiers, les joueurs en

1. D. II, 58, 59. — S. 432*.

dâkṣiṇâtyâ (dialecte du midi=vaidarbhî); les frères de concubines royales et les Çakas, en çâkârî; les Âbhîras parlent l'Âbhîrî; les castes déclassées, la Câṇḍâlî; ceux qui travaillent le bois (kaṣṭhayantra°P) et aussi les charbonniers parlent l'Âbhîrî et la Çâvarî. La Paiçâcî est la langue des Piçâcas.

C'est la Mṛcchakaṭikâ qui présente la plus riche variété de prâcrits; il suffit d'en indiquer la répartition dans cette pièce pour prouver l'accord de la théorie avec la pratique.

Le directeur, la comédienne, l'épouse de Cârudatta, la courtisane Vasantasenâ, sa suivante Madanikâ, la mère de Vasantasenâ, l'esclave Karṇapûraka, domestique de la courtisane, Radanikâ, servante de Cârudatta, le prévôt, le greffier parlent la Çaurasenî. Vîraka et Candanaka, les deux officiers de police, parlent l'Avantikâ. Le bouffon s'exprime en Prâcyâ. Le masseur Saṃvâhaka, l'esclave du Çakâra, Kumbhilaka esclave de Vasantasenâ, Vardhamânaka esclave de Cârudatta, Rohasena fils de Cârudatta, emploient la Mâgadhî; le Çakâra parle la Çâkârî; les deux Caṇḍâlas, la Câṇḍâlî; le patron de tripot Mâthura et le joueur parlent la Ḍhakkî. Les autres : le brahmane Cârudatta, le bel-esprit, le berger-roi Âryaka, le brahmane voleur Çarvilaka parlent sanscrit*.

LE PRÉLUDE DU DRAME.

Le drame proprement dit, à quelque genre qu'il appartienne, est toujours précédé d'une bénédiction et d'une parade où l'art du poète trouve encore matière à s'exercer.

La bénédiction[1] (*nândî*) est une prière adressée à un dieu et qui exprime un souhait en faveur des brahmanes, des rois, des vaches, etc...; son nom vient de la racine *nad* qui signifie à la fois : célébrer à haute voix, et : se réjouir, être en joie; c'est qu'en effet par les souhaits de bonheur qu'elle contient elle apporte la joie ici-bas, et que de plus elle réjouit les dieux auxquels elle s'adresse. Le mot *nândî* semble impliquer une idée de commencement heureux : le poteau de la porte

1. S. 282*.

s'appelle nândika ; et chez les Jainas, nândi désigne une cérémonie d'introduction aux çrâvaka-kṛtyâni, à l'exposé de la doctrine, à la récitation des aṅgas ; un des sûtras jainas est intitulé Nandisûtra, et Weber (*Ind. Stud.,* XVIII, 4-5) le traduit : Introduction destinée à porter bonheur. Pour assurer mieux le succès de la bénédiction, il faut y faire entrer les mots de bon augure, tels que : le bilva, la conque, le lotus, le kokila, le lis, et surtout le nom de la lune, car c'est elle qui contient l'ambroisie, le meilleur des *rasas* (liquides *et* sentiments), et quand la lune est satisfaite, le *rasa* coule en abondance.

La nândî se divise en quatre espèces*: l'hommage, le porte-bonheur, le souhait, la patrâvalî. — 1. L'hommage (*namaskṛti*) est une bénédiction dont le mot capital est : Hommage ! (*namas*), ornée de termes plaisants, et où figure Çaṃbhu (nom propice de Çiva). — 2. La bénédiction porte-bonheur (*mâṅgalikî*) décrit les mouvements gracieux du dieu qui porte comme diadème la demi-lune, et contient des mots d'heureux augure. — 3. Le souhait (*âçîs*) exprime un souhait en faveur des dieux, des brahmanes, des rois. — 4. La *patrâvalî* (lignes dessinées sur le corps avec des onguents et des parfums) laisse entendre nettement, à l'aide d'équivoques, etc.... tout le développement du sujet qui va être représenté.

La nândî est composée d'un certain nombre de parties appelées *padas**; Bharata semble n'en reconnaître formellement que deux espèces : la nândî à huit padas, et celle à douze padas ; toutefois il rapporte, sans la combattre, une autre opinion qui autorise le chiffre de quatre ou de seize padas. Son commentateur, Abhinavagupta, concilie ces avis différents ; d'après lui, si la nândî est à trois temps, elle peut avoir ou trois, ou six ou douze padas ; si elle est à quatre temps, elle peut avoir ou quatre, ou huit, ou seize padas ; mais ce dernier chiffre est le plus élevé qui soit permis. Pourtant un vers, cité sous le nom de Bharata, déclare que la nândî à trente-cinq padas est la plus favorable au héros et au poète, si elle est ornée du nom de Çaṃbhu.

Les divergences ne portent pas seulement sur le nombre des padas de la nândî ; la définition du pada même est con-

testée *. Les uns expliquent pada au sens grammatical comme l'entend Pâṇini : un mot fléchi, terminé par une désinence casuelle ou verbale; d'autres le prennent dans son acception métrique, comme l'équivalent du mot pâda : le quart d'une stance ; d'autres enfin lui donnent le sens de : proposition. C'est cette interprétation que Bharata adopte, ainsi que son commentateur. Bharata donne comme type d'une nândî à douze padas la bénédiction suivante * : « 1. Hommage soit à tous les dieux, 2. et hommage aussi aux castes régénérées ! 3. Victoire au roi Soma ! 4. prospérité aux vaches et aux brahmanes ! 5. Que la religion triomphe, 6. et que ses ennemis soient détruits ! 7. Que le monarque gouverne la terre avec l'océan ! 8. Que le royaume soit heureux, 9. et que le théâtre, qui en est une partie, réussisse ! 10. Que l'acteur, à qui Brahma lui-même dicta des règles, les suive exactement. 11. Que le poète voie grandir sa gloire et sa condition. 12. Que les dieux soient satisfaits de ce sacrifice ! » Abhinavagupta * donne comme type de la nândî à 8 padas celle du Vilakṣakurupati : « 1. Puisse le dieu qui réside en un lotus vous donner la félicité ! 2. Çambhu vous donner la prospérité ! 3. l'époux de la Fortune, la fortune ! 4. le compagnon de Sîtâ exaucer vos vœux ! 5. Heramba écarter les obstacles ! 6. la divine Parole (Sarasvatì) éclairer le Brahma parfait ! 7. ce sujet raconté par Vyâsa réussir, 8. et Bharata favoriser notre jeu ! » La bénédiction de l'Uttaracarita a douze padas, pris au sens de : mot fléchi ; celle de Ratnâvalî en a douze, mais au sens de : quart de stance ; celles de Mâlatìmâdhava et du Mudrârâkṣasa, comprenant l'une et l'autre deux stances, forment un total de 8 padas : quarts de vers ; celle de Çakuntalâ en a quatre dans ce dernier sens ; huit, si on entend pada par proposition.

Les plus anciennes autorités s'accordent * à déclarer que la bénédiction initiale doit indiquer le sujet du drame ; cette prescription ne portait sans doute que sur l'analogie de ton, de genre entre la nândî et la pièce. L'unité d'impression exigeait naturellement que la nândì eût un tour galant, si l'amour était le sentiment dominant de la prière, qu'elle eût des allures héroïques, si le drame était héroïque, etc.. Ainsi le Mudrârâkṣasa, drame politique fondé sur des intrigues et

des combinaisons savamment ourdies, a une bénédiction initiale tortueuse et contournée : « Heureuse celle qui repose sur ta tête! Qui est-elle? — C'est la lune. — Comment! c'est là son nom? — C'est son nom et tu le connais bien; d'où vient que tu l'as oublié? — Je ne te parle pas de la lune, mais d'une femme. — Demande alors à Vijayâ (ton amie), si la lune ne t'a point convaincue. » C'est ainsi que le Seigneur parle à la Déesse et cherche à nier la présence de Gaṅgâ. Puisse sa perfidie nous protéger! » Le Prabodhacandrodaya est précédé d'une bénédiction en harmonie avec l'esprit philosophique de ce drame : « Pareille à ces lacs que les feux du midi montrent dans un mirage, se développe, œuvre de l'ignorance, la trinité des mondes faite d'éther, d'air et de feu, d'eau et de terre; telle une corde qu'on prendrait pour un serpent; mais les sages dissipent cette illusion et reconnaissent l'Unique Réalité. Adorons cet Être sans tache, béatitude absolue, suprême éclat, objet de sa propre connaissance.»

Mais avec leur manie de raffinement puéril, les théoriciens postérieurs et les commentateurs ont prétendu les uns imposer, les autres découvrir un rapport exact et précis entre la bénédiction et la pièce; à les en croire, la bénédiction indiquerait les principaux personnages et les principaux événements de la pièce. Voici, p. ex., la nândî de Çakuntalâ : « Il est la création première (l'eau); il porte la libation offerte selon les règles; il est le sacrificateur; sous deux formes il partage le temps; il pénètre l'univers et transmet le son à l'ouïe; il est le principe de tous les germes; c'est par lui que les êtres animés respirent : manifesté dans ces huit corps, que le Seigneur vous protège ! » Résumons les observations du commentateur Râghavabhaṭṭa et son interprétation : La nândî a huit padas ou propositions; c'est pour obtenir ce chiffre régulier que Kâlidâsa a réuni les deux formes du temps, le jour et la nuit, en une expression. Elle est dans le style Vaidarbhî, qui décrit les objets par leurs qualités seulement, sans toucher aux imperfections; le luth (vipañcî) en accompagne le débit. Le mètre est la sragdharâ (21 syllabes $\times$ 4), qui caractérise une pièce en sept actes ($21 = 3 \times 7$?); la stance commence par un pied de trois longues, mesure qui assure la paix*; puis vient un amphibraque, mesure qui donne la fortune. Le

Seigneur désigne Duhṣanta; les huit corps représentent les huit éléments du roi; son corps est fait des cinq éléments; de plus, il offre des sacrifices; comme protecteur du monde, il est au même rang que le soleil et la lune et il participe à leur éclat. A un autre point de vue la première des créatures est Çakuntalâ, car elle est la plus belle; c'est elle qui porte l'offrande, c'est-à-dire la semence répandue dans une union légale; le sacrificateur est le prêtre Kaṇva; Priyaṃvadâ et Anusûyâ sont les deux formes qui partagent le temps, qui marquent la fin de la malédiction; les vertus de l'héroïne remplissent l'univers, et ses compagnons Çâradvata, Çârṅgarava, Gautamî en transmettent partout le bruit; le principe des germes désigne Bharata, le fils de Çakuntalâ et du roi, qui doit en qualité de Cakravartin être le germe de toute chose. Les êtres animés respirent au moment où l'épouse abandonnée rentre glorieusement dans la capitale de Puru.

Les autorités s'accordent moins encore sur la récitation de la nândî que sur sa définition; la divergence d'opinions y aboutit au chaos. Bharata, énumérant les personnages de la troupe, nomme un acteur spécial chargé de réciter la bénédiction*, le nândî; mais dans un autre passage, il attribue cette fonction au directeur. Un autre ouvrage permet d'en confier la récitation à un acteur quelconque. Si c'est le directeur qui récite la bénédiction, après la fin du préambule, réduit souvent à ce seul élément, il sort[1]; son second (sthâpaka) entre alors dans le même costume que lui, en prenant des attitudes déterminées, l'aṭṭitude de Viṣṇu[2] (Vaiṣṇavasthânaka) p. ex., qui consiste à fléchir légèrement les pieds et à les écarter de leur base, ou celle de Rudra caractérisée par la danse du tâṇḍava; puis il commence à asseoir (sthâpay°) l'œuvre du poète. Mais ces règles paraissent inconciliables avec la tradition des manuscrits, qui placent toujours entre la bénédiction et le prologue proprement dit cette formule : « A la fin de la bénédiction le directeur... », et qui attribuent le rôle principal du prologue au directeur. Les uns supposent que le personnage désigné dans le prologue sous le nom du direc-

1. D. III, 2. — S. 281.
2. D. III, 2. Aval. et glose*.

teur est son second; d'autres, que le directeur récite la bénédiction derrière un rideau, et qu'il paraît ensuite pour jouer le prologue; d'autres enfin rappellent que la bénédiction peut être récitée par un acteur quelconque, et ils expliquent, avec plus de finesse que de vraisemblance, la sortie du directeur après le préambule comme une sortie de la coulisse, c'est-à-dire une entrée en scène*. Dans l'acte embryonnaire du Bâlarâmâyaṇa, où Râvana fait représenter devant lui le svayaṃvara de Sitâ (acte III), c'est Kohala, le directeur de la troupe, qui récite la bénédiction et commence ensuite le prologue. La bénédiction contient douze mots fléchis, et Râvaṇa, tout accablé de douleur qu'il soit, s'écrie en l'entendant : « Ah ! c'est une nândî à douze padas ! » L'érudition pour ainsi dire philologique de Râjaçekhara, qui se reconnaît à cette exclamation peu dramatique, donne une valeur particulière à son témoignage. Le Caitanyacandrodaya nous offre aussi un drame embryonnaire joué à l'intérieur du drame principal. Premabhakti et Maitrî, qui se rendent ensemble dans la salle de spectacle, entendent une nândî récitée dans la coulisse ; Premabhakti fait cette réflexion : « Ah ! c'est Haridâsa, dans le rôle du directeur, qui a récité la bénédiction. On va donc nous jouer une pièce en un acte ; car, avant un bhâṇa ou un vyâyoga, la bénédiction se chante dans la coulisse. » Haridâsa, le directeur, entre ensuite en scène et répand une poignée de fleurs aux pieds de Bhagavat. Premabhakti s'écrie : « Voilà qui est régulier ! il a récité la bénédiction dans la coulisse; mais il paraît pour les cérémonies de la scène (raṅgapûjâ) et pour répandre une poignée de fleurs aux pieds de Bhagavat. » (Caitanya. III, p. 60-61.) Cet exemple et la règle citée par Premabhakti, règle confirmée par deux préceptes du Sâhitya-Darpaṇa (547 et 548), semblent prouver que la bénédiction se récitait d'ordinaire sur la scène. Dans le Jânakîpariṇaya (VI), Râvaṇa fait également jouer un drame en sa présence. C'est un comédien (çailûṣeṣv ekaḥ) qui récite la bénédiction; puis le directeur récite une autre stance qui indique par des équivoques le sujet de l'action. Les spectacles religieux du Bengale ont conservé la nândî; elle est chantée en chœur par la troupe et l'auteur en personne, ou à son défaut le régisseur (adhikârî), en dirige l'exécution.

D'après le Sâhitya-Darpaṇa[1], la prière placée au commencement des drames n'est pas toujours exactement une nândî. Si elle ne répond pas à la définition donnée, elle doit être alors considérée comme la porte-de-scène (*raṅgadvâra*), un autre élément du prélude. Ainsi la bénédiction initiale de Vikramorvaçî serait une porte-de-scène, et les anciens manuscrits placent avant cette stance la formule consacrée : « A la fin de la bénédiction, le directeur. »

Cette seconde stance de prière[2], souvent confondue avec la bénédiction proprement dite, en diffère par plusieurs traits : elle se récite sur un ton profond au lieu du ton moyen ; elle s'adresse au dieu dont le culte se célèbre à ce moment ; généralement elle décrit en vers gracieux la saison présente*; enfin elle indique par voie d'allusion le sujet de la pièce. C'est cette dernière prescription qui plus tard, par erreur ou par confusion, a été appliquée ou étendue à la nândî.

Le prologue commence aussitôt après ; le définir, c'est définir les éléments de la manière verbale (*bhâratî vṛtti*) qui y trouvent tous un emploi. Ces éléments, au nombre de quatre, sont : la propitiation, la guirlande, la bouffonnerie, l'ouverture.

La propitiation[3] (*prarocanâ*) consiste à éveiller l'attention des spectateurs par un éloge de l'œuvre, du poète, du sujet, etc... Ex. : cette stance commune aux trois drames de Çrî-Harṣa : « Çrî-Harṣa est un poète habile ; notre public sait apprécier le mérite ; l'histoire du roi Vatsa intéresse tout le monde ; nous sommes des comédiens experts. Chacune de ces raisons suffirait à nous assurer le succès, et le destin les réunit toutes en notre faveur. »

La propitiation* peut être développée ou écourtée. On la dit *intellectuelle,* si elle a trait au héros du drame, à l'auteur, au public, aux acteurs ; *matérielle,* si elle porte sur le temps et le lieu de la représentation.

La guirlande (*vîthî*) et la bouffonnerie (*prahasana*), prises isolément, forment deux genres dramatiques et seront définies à ce titre dans un chapitre différent.

1. S. 282.
2. D. III, 4. = S. 284 = Bh. dans Mâlatî comm. 6 et An. R. comm. 8*.
3. Bh. XX, 27 (jayâbhy °P). — D. III, 6. — S. 286*.

L'ouverture[1] (*âmukha* ou *prastâvạnâ*) est une conversation où le directeur s'entretient dans un langage intéressant avec une actrice, ou un acteur, ou le bouffon, ou le régisseur, et les met au courant de la pièce à représenter et des rôles à tenir. C'est une manière adroite de présenter au public le poète et l'œuvre, d'en indiquer la distribution, le titre, etc... et en même temps de faciliter à l'imagination l'illusion théâtrale, car le prologue doit toujours se coudre immédiatement à l'action.

Il y a trois manières d'opérer ce rattachement :

1° Le *kathodghâta*[2] (la reprise inattendue). Tandis que le directeur cause avec le comparse de ses affaires personnelles, un personnage du drame qui l'entend de la coulisse prend à son compte une phrase de la conversation dont les mots ou le sens s'appliquent à sa situation ou à son sentiment. Ex.: Ratnâv. L'actrice raconte au directeur quel chagrin domestique l'empêche de jouer ; sa fille est promise à un jeune homme qui habite un lointain pays, et elle désespère de la voir jamais unie à cet époux. Le directeur : « C'est parce qu'il est loin que tu te chagrines ? Ecoute : Même d'un autre continent, même du milieu de la mer, même du bout du monde, le destin soudain favorable vous amène tout à coup l'objet de vos désirs. » — Yaugandharâyaṇa, dans la coulisse : « Bravo le comédien ! Tu as raison : Même d'un autre continent, etc. » (Il répète cette stance qui s'applique mot pour mot aux aventures de Ratnâvalî, et entre en scène). — Et aussi Veṇî. : « Que la flamme des haines soit éteinte ! qu'il n'y ait plus d'ennemis ! et que les fils de Pâṇḍu puissent vivre en joie avec Mâdhava ! Soumettant la terre à leurs lois par la force de l'affection (*ou :* embellissant la terre avec leur sang), les guerres étant à jamais closes (*ou :* les membres mutilés), que les fils de Kuru avec leurs serviteurs restent enfin tranquilles ! (*ou :* reposent en paix). » — Bhîma (dans la coulisse) : « Ah ! misérable coquin ! prophète de malheur ! rebut de comédiens !.... quoi ! les fils de Dhṛtarâṣṭra vivraient tranquilles, moi vivant ! » Il entre alors en scène.

1. Bh. XX, 28 sqq. — D. III, 7 (= Bh. dans Mâlati. comm. 6 et An. R. comm. 8). — S. 287 (= Bh. 28*).
2. Bh. XX, 31. — D. III, 9. — S. 290.

2° Le *pravṛttaka* (*pravart* °S.)[1] Un personnage que le directeur mentionne dans une comparaison avec la saison présente arrive à ce moment même. Ex. : « Avec la lumière des étoiles et le sourire de la lune sans tache, le printemps est venu, pur et charmant ; il a chassé la noire et ténébreuse saison des pluies et couvert de fleurs le bandhujîva : ainsi Râma traita le monstre aux dix têtes. » Les épithètes du printemps et de la saison pluvieuse peuvent toutes s'appliquer dans un autre sens à Râma et à son adversaire : « Rayonnant de l'éclat de son glaive mis à nu.... sombre et horrible.... rendant la vie à ses amis ». Entre alors Râma.

3° Le *prayogâtiçaya*[2] (surcroît d'emploi ou de représentation). Le directeur voit approcher le personnage et annonce son entrée avant de se retirer. Ex. : Çak. Le directeur à l'actrice : « Le charme de ta chanson m'a ravi et m'entraîne, comme la gazelle entraîne, vois-tu, le roi Duḥṣanta. » Il sort, et le roi entre.

Le Sâhitya-Darpaṇa cite (293) cet exemple comme le type de l'attache (avalagita), un des éléments de la guirlande (vîthî ; v. sup. 113) : et il donne du prayogâtiçaya une définition assez peu différente en somme, plus voisine du texte de Bharata : Tandis que le directeur s'occupe de son action personnelle, une autre se greffe sur la sienne et amène l'entrée d'un personnage. Ex. : Kundamâlâ. Voix dans la coulisse : « Par ici, par ici ! descendez, Madame. » — Le directeur : « Madame !... Qui donc est-ce qui appelle ma femme. (Il regarde). Ah ! misère ! ah ! douleur ! On trouve qu'elle est restée trop longtemps dans la maison de Râvaṇa, et Râma qui a peur des médisants l'exile, quoique enceinte. Pauvre Sîtâ ! et c'est Lakṣmaṇa qui l'entraîne dans les bois ! » Le directeur croit d'abord qu'on appelle sa femme ; entrent alors Sîtâ et Lakṣmaṇa.

Le Sâhitya-Darpaṇa ajoute à ces trois procédés de rattachement deux autres empruntés aux éléments de la guirlande (vîthî), l'attache (*avalagita*, v. 113), et le coup (*udghâtya*, v. 112). Il donne comme exemple de ce dernier moyen Mudrâ-

1. Bh. XX, 33. — D. III, 10. — S. 292.
2. Bh. XX, 32. = Agni-P. 337, 16. — D. III, 10.

râkṣasa. — Le directeur; « Ketu, cette mauvaise planète, veut par la violence triompher de Candra (la lune) maintenant en son plein. » — Cāṇakya (dans la coulisse) : « Ah ! qui donc prétend, moi vivant, triompher de Candragupta ? » Il entre quelques moments après.

Le théoricien Nakhakuṭṭa* indique encore comme moyen d'introduire le premier personnage du drame l'emploi d'une voix dans la coulisse ou d'une voix du ciel.

LES GENRES DRAMATIQUES.

La comédie héroïque[1] (*nâṭaka*) est le type le plus complet de l'œuvre dramatique. La définir, c'est résumer tous les chapitres précédents. Elle tire son sujet des légendes illustres, choisit un héros noble et supérieur, etc..., né dans une race de rois saints ou de dieux ; elle admet tous les sentiments, mais n'accorde la prépondérance qu'à l'héroïque et à l'érotique. Le merveilleux contribue au dénouement, qui doit toujours être heureux. Le caractère des personnages et l'action elle-même se développent concurremment au moyen des cinq éléments du sujet, des cinq situations morales, des cinq jointures avec leurs soixante-quatre membres ; les vingt-un entre-joints, les beautés, les ornements, les manières et les moyens dramatiques, les parties de la guirlande et de la danse féminine, les divers dialectes des personnages augmentent encore la variété et le charme de ce spectacle. Le style doit en être noble et harmonieux; les parties en prose veulent des expressions sans recherche et des composés de peu d'étendue (cûrṇaka); les vers, une langue claire et douce[2]. La pièce se divise en actes, cinq au moins, dix au plus ; si elle a dix actes et qu'elle contient tous les genres de pro-épisodes, on la nomme : grande comédie[3] (*mahânâṭaka*). Tel est par exemple le Bâlarâmâyaṇa de Râjaçekhara. Il existe même un drame en quatorze actes, sorte de monstre, attribué

1. Bh. XIX, 117 sqq. — XVIII, 10 sqq. — D. III, 1, 34. — S. 433*.
2. S. 278.
3. S. 510.

à Hanumat : le Hanuman-nâṭaka (dans la recension de Mohanadâsa ; celle de Madhusûdana n'a que neuf actes). Le titre de l'ouvrage doit en indiquer le sujet[1] ; par exemple, le Mahâvîracarita : Histoire du grand héros, c'est-à-dire de Râma ; l'Abhijñânaçakuntalâ : Çakuntalâ reconnue à une marque, etc...

La comédie bourgeoise[2] (*prakaraṇa*) ne diffère de la comédie héroïque que par la nature de l'intrigue et la condition du héros. Le poète crée de toutes pièces (*prakurute*) son sujet, mais le construit et le développe ensuite d'après les règles de la comédie héroïque. Le héros est soit un ministre, soit un brahmane ou un marchand et toujours du genre noble et calme. Il poursuit à travers les obstacles l'objet de ses désirs et finit par l'atteindre. L'héroïne peut être de la même condition que le héros, ou bien une courtisane ; il est même permis d'employer concurremment ces deux genres d'héroïne ; l'une figure dans les scènes domestiques, l'autre dans les scènes de la vie publique. On a ainsi trois espèces de comédie bourgeoise[4] : elle est pure (*çuddha*) si l'héroïne est une femme honnête. Ex. : le Puṣpadû[bhû(?)]ṣitaka ; impure (*vikṛta*) si c'est une courtisane. Ex. : la Taraṅgadattâ ; mêlée (*saṃkîrṇa*), si toutes deux y tiennent le même rang. Ex. : la Mṛcchakaṭikâ. On introduit dans la comédie mêlée tous les types de débauchés et de fripons, des joueurs, des beaux-esprits, des marchands de femmes, des esclaves. Mais il faut éviter d'y mettre en contact l'honnête femme et la courtisane ; elles se croisent sans se rencontrer. Le titre[3] de la comédie bourgeoise est en général formé par la réunion des noms du héros et de l'héroïne. Ex. : Mâlatîmâdhava, Mallikâmâruta, etc...

Le monologue[4] (*bhâṇa*). Un bel esprit y raconte ses fourberies, ses exploits, ou les hauts faits d'un coquin. Il apostrophe, interroge, répond à la cantonade. L'auteur y introduit des descriptions d'héroïsme et de beauté afin de provoquer les sentiments héroïque et érotique. La manière verbale y domine. Le sujet est tout d'imagination ; il se développe en

1. S. 427.
2. Bh. XVIII, 40 sqq. — D. III, 35 sqq. — S. 511 sqq.
3. S. 428.
4. Bh. XVIII, 99. XIX, 45. — D. III, 44 sqq. — S. 573.

un seul acte avec une exposition et un dénouement. Les dix éléments du lâsya s'y emploient. Ex. : le Çâradâtilaka ou le Lîlâmadhukara.

La comédie bouffe[1] (*prahasana*) est également en un acte, avec une exposition et un dénouement sans les jointures intermédiaires; elle emploie aussi les éléments du lâsya. On en distingue trois espèces : Elle est pure (*çuddha*) si les personnages sont des hérétiques, des brahmanes qui vivent de leur titre, des esclaves, des beaux esprits, etc., représentés avec leurs allures, leurs costumes et leur langage propre. Elle est basse (*vikṛta*) si on y fait paraître des eunuques, des gardiens de harem, des ascètes en mal d'amour, des galants, des soldats. Elle est mêlée (*miçra* ou *saṃkîrṇa*) si elle est combinée avec les éléments de la guirlande (vîthî); elle présente alors une collection de coquins.

Bharata ne mentionne que la première espèce et la dernière; c'est qu'en effet la seconde est contenue dans la troisième.

Le Sâhitya-Darpaṇa[2] permet d'employer les éléments de la guirlande dans les trois cas, et donne de la comédie-bouffe mêlée deux autres définitions : 1° Elle représente un caractère déterminé, pris à part; ex. : Dhûrtacarita, c.-à-d., Histoire de Coquin. 2° Elle met en scène une bande nombreuse de filous. Ex. : le Laṭakamelaka (le texte porte à tort : Nâṭaka°). Cette dernière espèce peut avoir deux actes. Bharata semble admettre ce chiffre de deux actes dans tous les cas, et prescrire le sentiment calme et le merveilleux comme auxiliaires du comique.

Le drame fantastique[3] (*ḍima*) est fondé sur une histoire connue de tous; il admet toutes les manières, sauf la gracieuse; tous les sentiments, moins l'érotique et le comique; toutes les jointures, excepté la délibération. Il se divise en quatre actes sans étai (viṣkambhaka), ni entrée (praveçaka). Les héros, au nombre de seize, sont des dieux, des demidieux: Gandharvas, Yakṣas, Mahoragas ; des démons : Râk-

1. Bh. XVIII, 93 sqq. XIX, 44. — D. III, 49 sqq. — S. 534 sqq*.
2. S. 538.
3. Bh. XVIII, 78 sqq.; XIX, 43-44. — D. III, 51 sqq. — S. 517.

ṣasas, Bhûtas, Pretas, Piçâcas, tous du genre noble et hautain. La magie, la sorcellerie, les combats, les fureurs, les éclipses de lune et de soleil contribuent à augmenter l'horreur de l'action. La victoire de Çiva sur Tripura est un sujet de ce genre. Le commentaire du Daça-Rûpa explique le mot ḍima par la racine ḍim, blesser. Mais cette racine ne se présente dans aucun mot de la langue et semble créée uniquement pour les besoins de l'étymologie.

Le spectacle militaire[1] (*vyâyoga*) a un sujet illustre, un héros célèbre et de haut rang; il met aux prises des personnages mâles du genre noble et hautain. Il admet toutes les manières, sauf la gracieuse, exclut les jointures de l'embryon et de la délibération, l'érotique et le comique. L'action ne dure qu'un seul jour et ne forme qu'un acte. Les combats ne doivent point avoir une femme pour motif. La vengeance de Paraçurâma après la mort de son père peut fournir un sujet au spectacle militaire. On donne à ce genre le nom de vyâyoga parce que les personnages s'y séparent violemment, (vyâyujyante).

Le drame surnaturel[2] (*samavakâra*) a un sujet illustre et pour personnages des dieux et des démons. Les héros, au nombre de douze, sont tous du genre noble et supérieur; chacun d'eux poursuit un objet particulier qu'il finit par atteindre. Toutes les jointures, sauf la délibération; toutes les manières, excepté la gracieuse, encore peut-on l'employer dans une faible mesure; tous les sentiments, mais l'héroïque domine. Point de reprise (bindu) ni d'entrée (praveçaka). Les vers sont en général du mètre gâyatrî, uṣṇih et anuṣṭubh; on y emploie aussi tous les mètres kuṭila. La pièce est partagée en trois actes de durée différente, qui représentent respectivement les trois genres de tromperies, de tumultes et d'amours. Le premier acte dure douze nâlikâs = vingt-quatre ghâṭikâs, de vingt-quatre minutes chacune, soit neuf heures et trente-six minutes; le second dure quatre nâlikâs = trois heures douze minutes; le troisième une nâlikâ = quarante-huit minutes. Les trois tromperies sont: 1° celle qui se produit

1. Bh. XVIII, 83 sqq.; XIX, 44. — D. III, 54. — S. 514.
2. Bh. XVIII, 57 sqq.; XIX, 43-44. — D. III, 56 sqq. — S. 515.

naturellement, 2° par l'effet du hasard ou d'un agent surnaturel, 3° celle qui vient d'un ennemi. Les trois tumultes sont: 1° celui que produit un agent naturel, l'incendie, l'inondation, l'ouragan; 2° celui que cause un animal furieux, éléphant, etc.....; 3° celui que produit l'ennemi, siège, bataille, etc.... Les trois amours sont : le légitime, l'intéressé et le voluptueux. L'amour légitime est un moyen d'accomplir son devoir d'homme, de s'acquitter d'un vœu honnête, etc...; l'amour intéressé se propose l'argent comme objet; l'amour voluptueux consiste à séduire par désir charnel une jeune fille. Les éléments de la guirlande peuvent s'y employer à l'occasion. Le dénouement doit terminer les hostilités et ramener la paix. Le Barattement de la mer donne un sujet de samavakâra. Ce genre, d'après Dhanika, a reçu le nom de samavakâra parce que plusieurs objets particuliers s'y mêlent (samavakiryante).

La guirlande[1] (*vîthî*) est en un acte, et admet un, deux ou trois personnages; en ce dernier cas, chacun des personnages est d'une des trois catégories: supérieure, moyenne et inférieure. Tous les sentiments y trouvent place, mais l'érotique a le premier rang. Elle est toute dans la manière gracieuse; elle a deux jointures: l'exposition et le dénouement, Elle a treize éléments énumérés plus haut (p. 112). On l'appelle la guirlande, parce qu'elle est composée de parties successives. Son nom signifie aussi la rue; elle va, en effet, comme une rue. Ex.: Mâlavikâgnimitra*; et aussi le premier acte de Mâlatîmâdhava, considéré isolément et intitulé: Bakulavîthî.

L'acte en dehors[2] (*utsṛṣṭikâṅka*) a pour base une histoire connue que le poète développe par imagination. Les personnages en sont pris dans la vie ordinaire. La pièce est soumise aux mêmes lois de construction que le monologue. Le pathétique y est le sentiment permanent; des voix de femmes éplorées font connaître et décrivent le combat, la victoire ou la défaite. Le nom d'acte en dehors est donné à ce genre pour le distinguer de l'acte simple, qui est une des divisions

1. Bh. XVIII, 102 sqq.; XIX, 45. — D. III, 5, 62. — S. 520*.
2. Bh. XVIII, 86 sqq.; XIX, 45. — D. III, 64 sqq. — S. 519.

de la comédie héroïque. Certains théoriciens l'entendent : acte en dehors des règles ordinaires. Ex. : le Çarmiṣṭhâyayâti.

Le cherche-gazelle[1] (*îhâmṛga*) a un sujet moitié de légende, moitié d'imagination, développé en quatre actes et trois jointures : l'exposition, la contre-exposition et le dénouement. Un rival veut ravir au héros, par la violence ou la ruse, une femme céleste qui ne répond pas à sa passion : il en sort des colères, des bouleversements, des confusions, des rencontres furieuses. Les deux adversaires, qu'ils soient des dieux ou des hommes, sont du genre noble et hautain. Si la légende fait mourir un grand personnage de cette intrigue, le poète doit la modifier. Un moyen détourné vient tout à coup apaiser la guerre allumée, et les rivaux se réconcilient. Les autres règles sont celles du spectacle militaire.

Le Sâhitya-Darpaṇa cite deux opinions différentes sur ce genre : d'après l'une, il est en un acte et a pour héros un dieu ; d'après l'autre, il y faut six héros luttant pour obtenir une femme céleste.

On donne à ce spectacle le nom de cherche-gazelle, parce que le héros y poursuit (îhate) une femme aussi insaisissable qu'une gazelle (mṛga). Ex. : le Kusumaçekharavijaya.

LES GENRES SECONDAIRES.

Il y a dix-huit genres secondaires[2] : la nâṭikâ, le troṭaka, la goṣṭhî, le saṭṭaka, le nâṭyarâsaka, le prasthâna, l'ullâpya, le kâvya, le preṅkhaṇa, le râsaka, le saṃlâpaka, le çrîgadita, le çilpaka, la vilâsikâ, la durmallikâ, la prakaraṇî, le hallîça, la bhâṇikâ.

Bharata[3] n'en énumère que quinze ; il omet la nâṭikâ, la prakaraṇî, le troṭaka, et le hallîça, mais ajoute le bhâṇa ; il remplace la vilâsikâ par l'ullâsaka, le preṅkhaṇa par le prekṣaṇa ; et le saṭṭaka par le bhadraka. L'Agni-Purâṇa[4] en annonce dix-sept et en mentionne dix-huit ; au lieu du saṃlâ-

1. Bh. XVIII, 72 sqq. ; XIX, 44-45. — D. III, 66 sqq. — S. 518.
2. S. 276.
3. Bh. dans Hall, Daça-R. Intr., p. 6.
4. Agni-P., 337, 2-4.

paka, de la vilâsikâ et de la prakaraṇî, il donne la karṇâ (?) l'eka (?) et la bhâṇî. Enfin un vers, probablement de Bharata, cité dans le Daça-Rûpa (I, 8 Aval.), désigne comme les sept divisions de la mimique : la ḍombî (?), le çrîgadita, le bhâṇa, la bhâṇî, le prasthâna, le râsaka, le kâvya, et place tous ces genres près du bhâṇa.

Les genres secondaires se distinguent des grands genres par un emploi plus abondant des accessoires du drame : la pantomime, la danse, la musique et le chant, auxquels ils subordonnent les qualités poétiques.

La petite comédie héroïque[1] (*nâṭikâ*) est le type des genres secondaires. Elle participe à la fois de la comédie héroïque et de la comédie bourgeoise. Elle a comme celle-ci un sujet inventé, et comme l'autre un roi illustre pour héros; ce personnage est toujours du genre noble et joyeux. Le sentiment qui domine est l'érotique ; la pièce est le plus souvent partagée en quatre actes correspondant aux quatre éléments de la manière gracieuse; mais le nombre des actes peut être inférieur à ce chiffre. Les rôles de femmes sont les plus importants, comme l'indique le nom féminin de ce genre. L'héroïne est de sang royal; c'est une ingénue toute charmante. Pour la voir et lui parler, le roi doit lutter contre la jalousie de la reine en titre, personne également de race royale, hardie, impassible, fière, et fidèlement attachée à l'époux qui lui donna jadis son amour. Elle épie les amants, trouble leurs rendez-vous, sévit contre sa rivale et fait trembler d'inquiétude le roi. Les distractions de harem, concerts, etc..., fournissent à l'amant une occasion de voir l'héroïne, et au poète d'introduire dans l'action la musique, la danse et le chant.

Le titre de la petite comédie héroïque, ainsi que des genres secondaires en général, reproduit le nom de l'héroïne. Ex. : Ratnâvalî, Priyadarçikâ, etc.

La petite comédie bourgeoise[2] (*prakaraṇî, °ṇikâ*) ne diffère du genre précédent que par la condition des deux amants. Le héros en est, p. ex., un marchand, et l'héroïne est d'un rang égal. Mais ce genre semble une création de théoricien

1. Bh. XVIII, 54 sqq. — D. III, 39 sqq. — S. 539.
2. S. 554.

égaré par un désir de fausse symétrie[1]; le nâṭaka ayant pour pendant la nâṭikâ, il fallait au prakaraṇa une prakaraṇikâ. Dhanika en nie formellement l'existence; l'erreur est, selon lui, fondée sur une interprétation fausse de Bharata (XVIII, 54); les trois différences qui distinguent les genres dramatiques sont, nous l'avons vu, le sujet, le héros et le sentiment. A ce triple point de vue, la prakaraṇî est identique au prakaraṇa; elle se confond donc avec lui.

Le *troṭaka*[2] n'est qu'une variété de la comédie héroïque; le Sâhitya-Darpaṇa paraît l'introduire à tort dans cette énumération de genres secondaires. C'est une pièce en cinq, sept, huit ou neuf actes, fondée sur les amours d'un homme et d'une déesse, et où le bouffon paraît à chaque acte; l'érotique est le sentiment principal. Ex.: le Stambhitarambha en sept actes; Vikramorvaçî en cinq actes.

La *goṣṭhî*[3] (compagnie) est une pièce en un acte, dans la manière gracieuse et d'un style sans élévation; l'action se développe en trois jointures : l'embryon et la délibération en sont exclus. On y introduit neuf ou dix personnages d'hommes ordinaires et cinq ou six rôles de femmes. L'amour et ses voluptés remplissent toute la pièce. Ex.: la Raivatamadanikâ.

Le *saṭṭaka*[4] (çâtaka, étoffe, jupe?) est une pièce tout entière en prâcrit, sans scènes d'entrée ou d'étai, et qui provoque surtout le sentiment merveilleux. Les actes s'appellent *javanikâ* (*yav°*). Il ressemble pour le reste à la petite comédie héroïque. Ex.: La Karpûramañjarî de Râjaçekhara.

Le *nâṭyarâsaka*[5] (râsaka [sorte de danse] dramatique) est en un acte et emploie une grande variété de temps et de rythmes. Le héros est du genre noble et supérieur; son camarade est le héros secondaire. Le comique nuancé d'érotique est le sentiment principal. La pièce montre l'héroïne à sa toilette. Elle contient deux jointures : l'exposition et le dénouement, et aussi les dix éléments de la danse féminine. Certains auteurs y admettent toutes les jointures sauf la contre-exposi-

1. D. III, 39 Aval.
2. S. 540.
3. S. 541.
4. S. 542*.
5. S. 543.

tion. Ex. : la Narmavatî, qui a deux jointures, et la Vilâsavatî, qui en a quatre.

Le *prasthâna*[1] (départ) a pour héros un esclave et pour héros secondaire un personnage vil; l'héroïne est une esclave. La pièce emploie la manière verbale et la manière gracieuse. Des orgies bachiques produisent l'ivresse qui amène à son tour le dénouement, à la fin de deux actes tout pleins de danses à rythmes variés et de coquetteries amoureuses. Ex. : le Çṛṅgâratilaka.

Tagore *, qui omet le prasthâna, mentionne un genre appelé *prâkaşikâ* (de prakaşaka, danseur entretenu par une femme) dont la définitition est presque identique à celle-ci.

L'*ullâpya*[2] (flatterie) a un héros du genre supérieur, et une intrigue divine, contenue dans un seul acte. Il emploie les membres du çilpaka, et comme sentiments le comique, l'érotique et le pathétique. Il abonde en combats et aussi en chants à trois temps. Selon d'autres il y faut quatre héros et trois actes. Ex. : le Devîmahâdeva.

Le *kâvya*[3] (poème) exclut la manière violente. Il est en un acte, surtout comique ; on y emploie les chants en mesures fragmentaires (khaṇḍamâtrâ) en dvipadikâs et en rythmes brisés, et les mètres varṇamâtrâ et chaḍḍalikâ. Dans le dialogue il s'agit surtout d'amour. La pièce est en trois jointures : exposition, contre-exposition et dénouement. Le héros est du genre supérieur ainsi que l'héroïne. Ex. : le Yâdavodaya.

Le *preṅkhaṇa*[4] (balançoire ; ou *prekṣaṇa*, Bh. = spectacle) est en un acte ; les jointures de l'embryon et de la délibération en sont exclues ainsi que les scènes d'entrée et d'étai. Le héros est de basse naissance. Toutes les manières y trouvent leur emploi. Le directeur de la troupe ne paraît pas ; la bénédiction se chante dans la coulisse ainsi que la propitiation. Des provocations et des combats remplissent la pièce. Ex. : le Bâlivadha.

Le *râsaka*[5] a cinq personnages ; deux jointures : l'exposi-

1. S. 544.
2. S. 545.
3. S. 546.
4. S. 547.
5. S. 548.

tion et le dénouement; des dialectes et des patois variés; la manière gracieuse et la manière verbale. Point de directeur. La pièce, en un seul acte, contient les éléments de la guirlande et de la musique. La bénédiction est en équivoques; le héros est un sot; l'héroïne, une personne célèbre. L'œuvre prend un caractère de plus en plus élevé en approchant du dénouement. Certains y admettent la contre-exposition. Ex.: le Menakâhita.

Le *saṃlâpaka*[1] (dialogue) est en trois ou quatre actes; le héros est un hérétique; le sentiment n'est jamais érotique ni pathétique; la manière verbale et la gracieuse en sont exclues. Il s'y agit de villes assiégées, de pièges, d'embuscades, de combats, de tumultes. Ex.: le Mâyâkâpâlika.

Le *çrîgadita*[2] (récitation de Çrî), en un acte, est fondé sur une histoire célèbre; le héros est du genre supérieur, et illustre; l'héroïne est aussi connue. Trois jointures: point d'embryon ni de délibération. La manière est surtout verbale; le mot çrî y revient souvent. Ex.: le Krîḍârasâtala ou le Subhadrâharaṇa.

Selon d'autres on doit voir Çrî assise et chantant ou récitant un morceau.

Le *çilpaka*[3] (œuvre d'art) est en quatre actes, emploie les quatre manières, exclut le sentiment comique et le calme, a pour héros un brahmane, contient des descriptions de cimetière, etc... Le héros secondaire est de basse naissance. La pièce contient 27 éléments propres qui sont: le désir, le raisonnement, le doute, le tourment, le trouble, l'attachement, l'effort, la mention, l'aspiration, la dissimulation, la volupté, l'indolence, la perversité, l'extase, l'obscénité, la folie, la recherche des moyens, le soupir, la surprise, l'attente, l'acquisition, l'oubli, la provocation, l'habileté, l'intelligence, l'étonnement. Ex.: le Kanakâvatîmâdhava.

La *vilâsikâ*[4] (coquette) est en un acte, surtout dans le sentiment érotique; on y fait entrer les dix éléments de la

1. S. 549.
2. S. 550.
3. S. 551.
4. S. 552.

danse féminine ; le bouffon, le bel esprit et le camarade y figurent. Trois jointures ; point d'embryon ni de réflexion. Le héros est de basse naissance ; l'histoire est courte et la mise en scène soignée.

D'autres l'appellent *lâsikâ*; d'autres la comprennent dans le genre suivant.

La *durmallikâ*[1] a quatre actes, dans la manière verbale et la gracieuse; le héros est de basse extraction. Toutes les jointures sauf l'embryon; comme rôles d'hommes, des gens de la ville (c.-à-d. des viveurs). Le premier acte, qui montre les jeux du bel esprit, dure trois nâlikâs (deux heures et vingt-quatre minutes); le second qui représente les amusements du bouffon, dure cinq nâlikâs (quatre heures); le troisième consacré au camarade dure six nâlikâs (quatre heures et quarante-huit minutes); le quatrième fait voir les jeux du héros et dure dix nâlikâs (huit heures). Ex.: la Bindumatî.

Le *hallîça* (°*ka*)[2] est une pièce en un acte, avec un seul personnage d'homme et sept, ou huit, ou dix rôles de femmes; le style en est élevé; la manière est surtout gracieuse; l'exposition est aussitôt suivie du dénouement. La musique et le chant y tiennent une place considérable. Ex. : le Keliraivataka.

La *bhâṇikâ*[3] est une pièce en un acte où les personnages sont costumés magnifiquement; le dénouement suit l'exposition; le héros est un homme ordinaire; l'héroïne de haute naissance. La manière est verbale et gracieuse. Elle a sept éléments : la mention de l'objet par hasard (upanyâsa); l'expression du découragement (vinyâsa); la correction d'une erreur (vibodha); le mensonge (sâdhvasa); les reproches violents qui résultent de la colère (samarpaṇa); la mention d'un exemple (nivṛtti); la conclusion (saṃhâra). Ex.: la Kâmadattâ.

Sourindro Mohun Tagore* énumère et définit plusieurs autres genres secondaires.

La *haṃsikâ* (l'oie) en un acte; la musique en est l'élément

1. S. 553.
2. S. 555*.
3. S. 556.

principal; mais la mesure manque dans les chants et la symphonie. Le héros est un pauvre hère sans goût; l'héroïne au contraire a le sentiment délicat. Le comique y éclate constamment. Ex. : le Yâdavodaya (donné par le Sâh. D. comme exemple du Kâvya.)

La *viyoginî* (séparée), en un acte, n'a que peu de danse et de chant; elle représente les douleurs de l'absence chez deux amants; l'héroïne y est supérieure, mais le héros est cruel. Ex.: Bindumatî (donné par le Sâh. D. comme type de la durmallikâ).

La *dipikâ* est en un acte; le héros est un homme sans intelligence, et le comique est provoqué par le spectacle de ses sottises. Il est seul en scène, mais parle à la cantonade, répond, discute. — Ce genre ressemble au jeu des Bhâṇḍs qui divertissent le public dans les entr'actes des ballets; ils viennent généralement de Lucknow et de tout le nord-ouest de l'Inde.

La *kalotsâhatarâ,* en deux actes, a un sujet d'imagination. Le héros et l'héroïne sont de rang égal; l'héroïne est pleine d'amour et habile à la musique ainsi qu'à la danse.

La *jugupsitâ* (horrible), en un acte, provoque le sentiment de l'horrible. Le héros et l'héroïne sont des démons : Bhûtas, Pretas, Piçâcas, etc...

La *vicitrârthâ* (sujets variés) n'a pas d'intrigue. Six ou sept personnages paraissent, font des tours et prennent la parole à ce propos.

Le *vṛndaka* est un mélange de plusieurs histoires en plusieurs actes où paraissent des personnages de tout rang.

La *bhîluki* (peureuse) est en un acte et provoque un sentiment de frayeur, elle dépeint les aventures d'un héros craintif.

La *tumbakî* a deux ou trois personnages et provoque le sentiment du merveilleux. Elle doit son nom à la tumbakî, sorte de musette, dont les sons accompagnent la représentation. Les jongleurs de l'Inde méridionale donnent des spectacles de ce genre.

Le *sajjita* (orné) est en un acte; l'érotique y domine; la musique et la danse y ont une part importante; le rôle du bouffon est très développé; le héros est de basse origine;

l'histoire est courte ; mais la mise en scène, les costumes et les parures sont très somptueux.

Le *parivarta* (transformations) n'a qu'un acteur; point de parlé ni de pantomime. Le personnage en scène imite tour à tour diverses espèces de gens. Les Bahurûpis pratiquent ce genre de spectacle.

La *citrâ* (peinture) n'a pas d'action. Un personnage paraît et exhibe des peintures qui provoquent directement divers sentiments chez le spectateur; il les explique en vers, avec accompagnement de musique. Les Patnâs du Bengale occidental promènent ainsi des tableaux historiques ou mythologiques.

La *mûrti* (corps) n'a pas d'action ni de pantomime. Le directeur présente au public des personnages célèbres et accompagne cette exhibition d'un commentaire.

Les tableaux vivants (*jhânki*) sont représentés par des acteurs qui viennent surtout de Bombay et de Mathurâ.

La *prahelikâ* (charade) correspond à nos charades de salon. On représente d'abord deux ou trois objets; on ajoute ensuite le nom des sentiments qu'ils provoquent; et les personnes dont les noms sont sortis les mettent alors en action.

Les derniers genres, dont nous avons emprunté la définition à Sourindro Mohun Tagore, n'ont jamais obtenu droit de cité dans la littérature sanscrite; les théoriciens les ont constamment laissés de côté. Nous leur avons cependant accordé une place dans notre exposé; ils servent à relier les plus hautes productions de la poésie aux bégaiements presque inconscients de l'art dramatique. L'histoire, trop dédaigneuse, n'a pas enregistré ces premiers témoignages d'un art en formation; il n'en est pas moins juste de reconnaître que, sans les spectacles naïfs du montreur de tableaux ou de l'acteur à transformations, l'Inde n'aurait jamais connu de Kâlidâsa ni de Çûdraka. Les Patnâs et les Bahurûpis modernes se relient par une longue tradition au temps obscur et lointain qui vit éclore les premiers germes du nâṭaka sanscrit.

HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE

L'étude de la technique appelle, comme une contre-épreuve indispensable, l'examen des œuvres. La théorie et la pratique s'opposent d'ordinaire comme deux termes inconciliables : les lois absolues des théoriciens, établies sur des spéculations et des raisonnements abstraits, ne s'accordent guère avec les nécessités contingentes ; les combinaisons les plus savantes s'écroulent lorsqu'il s'agit de les réaliser. Le théâtre indien présente le spectacle, unique peut-être, d'une théorie acceptée sans contestation et mise en œuvre avec un respect servile pendant une durée de quinze siècles. La composition savante, l'adresse impeccable de Kâlidâsa suffiraient à prouver sa familiarité avec les lois de l'art dramatique, s'il n'avait pris soin d'en donner les preuves positives et formelles (v. inf.). Bhâsa, son prédécesseur, passe pour l'auteur d'un traité didactique ; la longue réputation du maître, qui continua d'être rangé parmi les classiques jusqu'au onzième ou au douzième siècle, atteste le caractère régulier de ses ouvrages. Les productions littéraires d'où sortit la théorie ont disparu sans laisser de traces ; des genres entiers se sont éteints avant la période classique ; le ḍima, le samavakâra, l'îhâmṛga ne sont plus dès lors que des formes vides, et personne ne songe à les ressusciter.

Le nâṭaka est le plus cultivé de tous les genres, comme il en est aussi le plus estimé ; la plupart des poètes tiennent à consacrer leur réputation par la composition d'un nâṭaka. Les inspirations les plus différentes, les tempéraments les plus opposés se plient naturellement, sans effort comme sans révolte, aux règles sévères de la comédie héroïque ; courbés sous le même joug, leur originalité n'a point cependant à en souffrir. Les mérites personnels éclatent avec une

netteté inattendue dans l'agencement de l'œuvre. Le génie de Kâlidâsa se reconnaît au développement régulier de l'intrigue, aux justes proportions de l'ensemble, au choix gracieux des incidents, à la majesté et au charme des tableaux. Le poète de l'Uttaracarita révèle sa nature grandiose et puissante, mais incapable de mesure, par l'emploi d'acteurs gigantesques ou fantastiques, par la recherche des situations pathétiques ou violentes, et par l'allure trop lâche d'une intrigue encombrée d'épisodes. C'est dans le cadre du nâṭaka que Viçâkhadatta montre à l'œuvre la politique de Cāṇakya, avec ses combinaisons inépuisables, ses artifices subtils et sa générosité suprême ; c'est dans le même cadre que Kṛṣṇamiçra compose une apologie du système védantique, anime des abstractions et vivifie des allégories ; c'est aussi le nâṭaka que Kavikarṇapûra emploie comme un instrument de propagande en faveur des doctrines prêchées par Caitanya. Tour à tour épique, religieux, héroïque, divin, diplomatique, métaphysique, fanatique, le nâṭaka reste cependant toujours fidèle aux règles de Bharata.

C'est encore le nâṭaka légèrement modifié qui se retrouve dans le prakaraṇa et dans la nâṭikâ. La situation sociale des personnages sépare seule le prakaraṇa du nâṭaka ; les lois de composition sont communes aux deux genres. Le Mâlatîmâdhava de Bhavabhûti rentrerait sans difficulté dans la même classe que ses comédies héroïques. Si la Mṛcchakaṭikâ, au contraire, paraît irréductible, et s'éloigne autant du Mâlatîmâdhava que de Çakuntalâ, la technique n'en est pas responsable : le génie original de l'auteur produit, à lui seul, l'originalité de l'œuvre. Les dix actes sont taillés sur le patron régulier ; les personnages sont empruntés au répertoire commun ; les épisodes sont conformes à la poétique du genre ; mais Çûdraka a su donner à ses personnages des caractères, à ses épisodes du mouvement, à ses tableaux du pittoresque, à son œuvre de la vie. Bharata sans doute n'avait pas donné la recette de ces qualités, il ne les avait pas du moins proscrites. L'impuissance des dramaturges seule les a empêchées de prospérer dans l'Inde.

La nâṭikâ n'est guère, dans le principe, qu'un nâṭaka diminué d'un acte. Entre la Mâlavikâ de Kâlidâsa, classée

comme un nâṭaka, et la Ratnâvalî de Harṣa, il est impossible de noter la moindre différence générique. Les personnages restent les mêmes, l'intrigue est la même, les situations sont identiques ; les deux pièces coïncident presque exactement. Mais tandis que le génie des poètes transformait et renouvelait sans cesse le cadre du nâṭaka, la nâṭikâ restait condamnée à une immobilité perpétuelle. Limitée à quatre actes, elle demandait le secours du chant et de la danse pour rehausser et prolonger la représentation ; les arts auxiliaires s'y développèrent aux dépens de l'art principal, et l'œuvre du poète se réduisit à un travail de style. La nouveauté de la fable ou des caractères aurait risqué de détourner l'attention des spectateurs et de diminuer le plaisir du spectacle. Les auteurs de nâṭikâ se contentent de reprendre successivement le type banal. Le roi aime en secret une fille d'honneur attachée au service de la reine ; il la poursuit, la rencontre en tête à tête ; les amants échangent de tendres aveux. L'arrivée inopinée de la reine trouble l'entretien ; la pauvre ingénue, abandonnée aux vengeances de l'épouse outragée, paraît perdue sans ressources, quand soudain le hasard dévoile sa véritable naissance ; elle est princesse de sang royal et peut entrer à titre de reine dans le harem de son amant.

Le vyâyoga n'est aussi qu'une variété du nâṭaka : le ton de l'œuvre est exclusivement héroïque ; l'amour n'y entre même pas comme ornement. Il ne s'y agit que de défis et de combats. La plus grande partie du Veṇî-saṃhâra répond à cette définition ; plusieurs actes du Mahâvîra-carita sont conformes aux règles du vyâyoga. Les deux genres ne se séparent que par des différences de forme.

Le bhâṇa et le prahasana contrastent absolument avec le nâṭaka et les genres qui en dérivent. L'un et l'autre prennent pour héros des débauchés, des libertins, des gens sans aveu ; pour sujet, les actions les plus viles, les intrigues les plus scandaleuses. Le monde qu'ils représentent n'est sans doute qu'une caricature de convention ; mais l'exagération des travers et des vices s'éloigne moins en somme de la vie réelle que la peinture des vertus idéales. Les modèles sont si nombreux que l'imagination peut facilement s'épargner un travail de création ; l'observation même superficielle de la

société fournit assez de matière au poète. Le bhâṇa et le prahasana sont cependant restés toujours confinés dans leurs limites étroites; ils ont sans cesse effleuré la véritable comédie sans y toucher jamais. Les ouvrages que nous avons de l'un et de l'autre genre sont d'une époque assez moderne; si nous avions conservé des monologues ou des bouffonneries de la période classique, nous n'aurions pas à en attendre le moindre éclaircissement sur la vie réelle des générations contemporaines. Les auteurs sauraient donner peut-être une individualité plus saisissante à leurs personnages, un coloris plus vif à leurs tableaux, mais les procédés et les mœurs dramatiques n'en seraient pas moins conformes aux lois théoriques.

A côté des genres réguliers, reconnus et codifiés par le muni, la littérature classique perpétue la tradition de spectacles plus anciens et moins parfaits. Le goût du changement et l'impuissance à créer entraînent à l'étude et à l'imitation de modèles oubliés; l'épuisement des formules classiques produit d'abord l'archaïsme. Les dialogues chantés du Gîtagovinda, les scènes détachées du Mahâ-nâṭaka, le scénario inachevé du Citra-yajña, la structure légère des châyânâṭakas reflètent un état du théâtre bien antérieur à Kâlidâsa.

Ces productions indépendantes, comparées aux genres classiques, permettent d'apprécier exactement la valeur des règles et leur influence sur la littérature dramatique. Fondées sur des œuvres d'origine indienne, d'inspiration indienne, de goût indien, établies sur des observations directes, étrangères aux spéculations psychologiques ou esthétiques, les règles du théâtre indien répondent exactement aux lois fondamentales du génie indien. Elles n'ont pas entravé le génie des grands poètes, qui semble s'y accommoder naturellement; elles les ont prémunis peut-être contre certaines fautes où leur tempérament risquait de les entraîner. Elles ont maintenu la production dramatique de l'Inde à une hauteur parfois glorieuse, toujours honorable, pendant une période d'environ quinze siècles. Destinées à une nation qui donne peu de valeur à l'individu et ne tient compte que de la caste, elles ont institué une véritable caste de poètes soumis aux mêmes lois, esclaves des mêmes prescriptions, qui a mérité d'occuper le premier rang dans la littérature de l'Inde.

LA POÉSIE DRAMATIQUE

I. — LES PRÉCURSEURS DE KÂLIDÂSA

La gloire éclatante de Kâlidâsa a effacé jusqu'au souvenir de ses prédécesseurs ; pourtant, avant de triompher, le poète dut lutter contre des réputations solidement établies et contre un parti hostile aux nouveautés. Le prologue de sa première œuvre, Mâlavikâgnimitra, résonne encore comme un écho de la bataille. Le directeur de la troupe appelle le régisseur pour lui donner ses ordres : « Voici, lui dit-il, la volonté de l'assemblée. Le poète Kâlidâsa a composé un drame intitulé Mâlavikâgnimitra ; puisque c'est aujourd'hui la fête du printemps, jouez-le devant nous. Ainsi que la symphonie commence. » — Le régisseur.— « Pas encore! Tu veux donc laisser de côté les œuvres de ces maîtres illustres, Bhâsaka, Saumilla, Kaviputra et tant d'autres pour un poète de notre temps, pour Kâlidâsa ! Peut-il bien mériter cet honneur? » — Le directeur : « Ah ! tu ne parles point en homme de sens. Poème ancien ne veut pas toujours dire bon poème, et moderne ne signifie pas toujours mauvais. Les honnêtes gens comparent et choisissent à leur goût ; un sot juge d'après les autres. » Le régisseur : — « Le public décidera. »

La renommée de Bhâsa a résisté longtemps encore avant de disparaître. Bâṇa, qui vivait au VIIe siècle, le place à côté de Kâlidâsa, parmi les grands noms de la littérature* : « Les drames de Bhâsa, que commence le directeur (ou : l'architecte), avec leurs personnages (ou : étages) nombreux et leurs épisodes (ou : bannières) ont, comme des temples, assuré sa gloire. » Vers la même époque, Vâkpati lui attribue le même rang, dans des vers où il se présente lui-même au lecteur* : « Il (Vâkpati) trouve son plaisir à Bhâsa, l'ami du feu, à l'auteur du Raghu, ce dieu de la grâce, à l'œuvre de Subandhu et à celle de Haricandra. » Râjaçekhara, au milieu du VIIIe siècle, le range parmi les poètes classiques* ; un siècle plus tard, Somadeva insère dans son roman Yaçastilaka un

vers du « grand poète Bhâsa[*] ». Enfin à une date assez tardive, l'auteur du Prasanna-Râghava, Jayadeva, nomme encore côte à côte Bhâsa et Kâlidâsa[*] : « Bhâsa est le rire de la poésie, Kâlidàsa en est la gràce. » Les stances recueillies dans les anthologies ne donnent qu'une idée trop incomplète de son génie. On a curieusement fouillé les moindres témoignages pour deviner le caractère de son théâtre. M. Peterson[1] s'est attaché à la strophe de Bâṇa ; il en a pressé le sens et les mots, il n'a pu se dissimuler que les épithètes dont Bâṇa s'est servi pour caractériser les œuvres dramatiques de Bhâsa étaient surtout destinées à justifier par des équivoques la comparaison établie par le poète ; il s'est demandé pourtant, avec une certaine réserve, si ces qualificatifs avaient une valeur précise, et si Bàṇa avait eu l'intention de noter un trait original des drames de Bhâsa, en y signalant l'usage du prologue, la multiplicité des personnages, et l'introduction des épisodes. M. Pischel[2], à son tour, s'est fondé sur le vers de Bâṇa pour établir que Bhâsa était l'auteur de la Mṛcchakaṭikâ ; il a, d'ailleurs, renoncé depuis à cette opinion. Plusieurs indications combinées nous ont permis de jeter sur cette question un jour imprévu et d'éclairer ce passé longtemps mystérieux. Abhinava Gupta, le chef de l'école littéraire moderne, le commentateur de Bharata et d'Ânandavardhana, qui écrivait à la fin du x° siècle, cite[3] un ouvrage intitulé Svapnavâsavadattâ ; un vers de Râjaçekhara nous renseigne sur cette composition[*]. « Les gens de goût ont eu beau y jeter, pour les éprouver, les nombreux drames de Bhâsa ; l'incendie du Svapnavâsavadatta ne les a pas consumés. » Ainsi Bhâsa avait transporté à la scène, comme fit plus tard le roi Harṣa, les aventures de Vatsa Udayana ; l'incendie de Ratnâvalì (acte IV) est un emprunt direct à Bhâsa ; l'imitateur semble avoir rappelé à dessein l'incendie de Làvaṇaka[*] où Vâsavadattâ faillit périr (v. 80), pour rendre un hommage détourné à son devancier[*]. Cet épisode était sans doute resté célèbre, car l'épithète de

1. Peterson, Report on search for mss. 1882-83, p. 117.
2. Götting. Gel. Anz., 1883, p. 1229, sqq.
3. Pischel, Z. d. D. Morg. Ges., 1885, p. 316.

Bhâsa : *jalaṇamitte,* l'ami du feu, dans le Gauḍavaho (v. 800) y fait une allusion manifeste. La bénédiction suivante, qui ouvrait probablement une des pièces de Bhâsa, rappelle aussi les stances propitiatoires de Ratnâvalî. [1] « Au moment où les rites du mariage allaient s'accomplir, distraite de sa prière au Dieu, Gaurî vit, tracée devant elle, l'image de son époux avec la Gaṅgâ sur la tête ; émue alors de trouble, de surprise, de colère et de pudeur, longtemps elle tarda, malgré les recommandations des vieilles femmes, à répandre sur l'aimé une poignée de fleurs. Puissent ces fleurs vous protéger ! »

La stance citée dans le Yaçastilaka de Somadeva explique le titre de : *Rire* (hâsa) *de la poésie*, donné à Bhâsa, que le jeu de l'allitération ne saurait justifier à lui seul. « Le vin est fait pour le boire ; la figure d'une belle pour la regarder ; un costume seyant et gracieux pour le porter : voilà le vrai chemin du salut. Vive le dieu armé du Pinâka (Çiva) qui l'a révélé. » — La même fantaisie piquante éclate dans ces autres vers [2] : « L'époux de la nuit (Soma, la lune) ressemble au visage d'une femme loin de son amant ; l'éclat du soleil est faible aujourd'hui comme l'autorité d'une grandeur tombée ; doux comme la colère d'une nouvelle épousée est un feu de bouse sèche, et le vent froid est aussi pénible que le contact des méchants. »

[3] « Le soleil brille d'un éclat blessant, comme un homme vil tout à coup enrichi ; le cerf quitte sa corne, comme un ingrat quitte son ami ; l'eau s'apaise comme la pensée d'un ascète ; et tel qu'un amant pauvre, le sable se dessèche. » (Description de l'automne.)

[4] « Si les rayons lunaires donnent sur une écuelle, le chat les prend pour du lait et les lèche ; s'ils s'attachent au creux d'un arbre, l'éléphant croit voir une racine de lotus ; s'ils tombent sur le lit des amants, la femme les saisit en se disant : « C'est ma tunique. » Enivrée de sa splendeur, la lune, ô merveille, égare tout le monde ! » (Éloge de la lune).

1. Saduktikarṇâmṛta, Çârṅg. Paddh. 4, 16 (dans Aufrecht et Subhâṣitâv. Introd. s. Bhâsa).
2. Saduktikarṇâmṛta, 2, 872 (ib)*.
3. Subhâṣitâv. v. 1821.
4. Ib., v. 1994.

Bhâsa avait traité sans doute avec cette pointe d'humeur les scènes d'amour à en juger par de courts fragments :

[1] « Femme au cœur dur, laisse-là ta colère qui entrave notre bonheur; chaque jour qui s'écoule, ma belle, la mort l'inscrit sur son registre; la jeunesse n'a qu'un temps et l'union dure peu. Nos heures passent en querelles, passons-les plutôt en plaisirs! »

[2] « Tu m'as jouée avec des semblants d'amitié toujours menteurs; je t'ai observé en te parlant toujours avec modestie du devoir; avouons-le, tu ne m'aimes pas, et c'est en vain que tu te peines; tu ne me plais pas ; je te suis indifférente : qui se ressemble s'assemble. »

Tous ces vers portent la marque d'un esprit fin et original, enclin à une ironie douce et délicate; la pensée et l'expression sont d'une pureté et d'un goût classiques. D'après une citation recueillie dans l'Artha-dyotanikâ[3], Bhâsa semble aussi avoir composé un traité technique de dramaturgie.

Le poète Saumilla (ou Somila) évoque par son nom seul le nom de Râmila ou Râmilaka qui lui est attaché d'un lien indissoluble. Somila et Râmila avaient composé ensemble une Histoire de Çûdraka, Çûdrakakathâ; c'était peut-être une série de contes groupés autour du roi légendaire Çûdraka. Râjaçekhara les célèbre dans un vers : « Gloire aux deux auteurs de la Çûdrakakathâ, Râmila et Saumila; leur poème est comme Çiva sous la forme d'Ardhanârî (Çiva uni par moitié avec la déesse Durgâ). » L'anthologie de Çârṅgadhara attribue à cette collaboration une stance exquise[4] : « Malade, il eût maigri; blessé, il eût saigné; mordu, il eût bavé; ici, rien de pareil! Comment donc ce malheureux est-il mort en route? Ah! j'ai compris! il a entendu bourdonner les abeilles qui butinaient le miel, et il a levé les yeux, l'imprudent! vers un bouton de manguier. » (Le manguier fleurit au printemps ; sa floraison marque la « saison de la joie, de l'amour et des chansons » [*Çak. IV, init.*]. Le voyageur éloigné de

1. Subhâṣitâv. v. 1619.
2. Ib., v. 1628.
3. A.dy. 2.
4. Çârṅg. Paddh., 133, 40.

son amante a donc brusquement senti l'amertume de cette séparation.)

La Subhâṣitâvalî[1] a conservé un vers de Râmila : « Elle a eu peur de toucher, comme un étranger, le bout des rayons (*ou :* des mains) de Savitar (le soleil), et, comme une femme de bonne race, l'ombre pudique est rentrée dans la maison.» (Description de l'été.)

Kaviputra (ou plutôt les Kaviputra) est aussi le nom de deux poètes en quelque sorte jumeaux, comme Râmila et Somila. Tandis que la littérature dramatique postérieure n'offre plus un seul cas de collaboration, il est curieux de constater ces deux intimes associations d'auteurs avant Kâlidâsa. La Subhâṣitâvalì attribue aux Kaviputra ce vers* : « (2227) La gentillesse des sourcils, les regards obliques qui plissent le coin des yeux, les mots aimables, les éclats de rire que suit la honte, la lenteur calculée du départ et l'arrêt : telle est la parure des femmes, et leur arme. »

Au rang des précurseurs il faut aussi mentionner Candra ou Candraka, le plus ancien peut-être des poètes dramatiques dont le nom soit resté. Il vivait au Cachemire, sous le règne de Tuñjìna, qui précéda de plusieurs générations l'époque de Vikramâditya*. « Ce grand poète, où semblait revivre en partie le muni Dvaipâyana, composa un drame digne des regards de tout l'univers. » (*Râja-tar. II, 16*). D'une œuvre si glorieuse, il nous reste en tout neuf vers, dont l'authenticité peut encore provoquer quelques doutes. Il est pénible de constater ainsi coup sur coup la disparition presque absolue de renommées considérables et de disputer à l'oubli envahissant des noms qui brillaient jadis d'un si vif éclat. Si le chroniqueur Kalhaṇa, pour caractériser Candraka, le compare à Kṛṣṇa Dvaipâyana, l'auteur supposé du Mahâ-Bhârata, c'est que sans doute le poète dramatique avait emprunté le sujet de son chef-d'œuvre à la légende épique de Yudhiṣṭhira et ses frères. Deux des fragments ont une allure fière et belliqueuse qui rappelle la manière du Veṇì-saṃhâra. Un guerrier, au moment d'aller combattre, s'exprime ainsi :

1. Subhâṣitâv., v. 1698.

[1] « Je vais combattre, et je jure que les ennemis ne verront pas mes coursiers par derrière; le sort de la bataille est hasardeux, et je ne promets rien de plus; c'est le destin qui donne la victoire ou la défaite. » — Un personnage décrit l'aspect du champ de bataille: [2]« Les entrailles emportées par les oiseaux de proie se balancent à la cîme des arbres; l'hyène rassasiée dort, comme une belle épuisée de volupté; le chacal altéré lèche avidement l'épée ensanglantée; et le serpent qui cherche un trou entre dans la trompe d'un éléphant tué. » Quatre autres stances sont des bénédictions: [3]« Elle prit un croissant de lune hors d'usage et un bracelet brisé dans les querelles d'amour; elle les réunit; et, souriante, la fille de l'Himâlaya dit à son divin époux: « Regarde. » Puisse le dieu Çiva vous protéger, et aussi Gaurî, et aussi cette lune d'amusement toute couverte de morsures et de rayons! »

[4]« Mère, Kṛṣna en s'amusant a avalé la terre.— C'est vrai, Kṛṣna? — Qui te l'a dit? — Baladeva (ton frère). — Il a menti, regarde plutôt ma bouche. — Ouvre-la. — Il écarta les dents, et sa mère fut stupéfaite d'apercevoir le monde entier dans sa bouche. Puisse vous protéger ce dieu Keçava! »

[5]« Mère! — Mon âme! — Qu'est-ce donc que mon père tient avec soin dans le creux de sa main? — Mon chéri, c'est un fruit délicieux; il ne me le donnera pas; va le lui prendre toi-même. — Ainsi poussé par sa mère, Guha (Kârttikeya) saisit les mains de son père occupé à adorer l'Aurore et les secoue. Çambhu, d'abord irrité d'être troublé dans sa méditation, reconnaît son fils et éclate de rire. Que son rire vous protège! »

Candraka avait réussi dans l'érotique aussi bien que dans le tragique; un de ses vers est cité plus de cinq siècles après lui dans le Daça-Rûpa comme un modèle de sentiments combinés: [6]« Un de ses yeux, rougi par la colère, regarde le

1. Subhâṣitâv. 2275; Kṣemendra, Aucityavicâracarcâ, 122.
2. Kṣemendra, ib. 123.
3. Subhâsitâv. 66.
4. Ib. 40. Kṣemendra, Aucitya. 130.
5. Subhâṣitâv. 69.
6. Subhâṣitâv. 1916. Çârṅg. Pad. 117, 14. D., p. 163.

soleil couchant; l'autre, pur comme le lotus, est tourné vers l'amant; ainsi, au déclin du jour, la femelle du cakravâka, qui sent venir l'heure de la séparation, exprime deux sentiments combinés, comme une actrice expérimentée. » Un amant invite sa belle à l'amour : [1]« Apaise-toi ; laisse voir un peu de joie; dépouille ta colère; aimée, mes membres se dessèchent; verse sur eux l'ambroisie de tes paroles. Tourne un instant vers moi ce visage qui promet le bonheur ; naïve enfant, le temps est une gazelle qui passe et ne revient pas.»*

II. — LES CLASSIQUES DU THÉÂTRE

*Kâlidâsa**

Le nom de Kâlidâsa domine la poésie indienne et la résume brillamment. Le drame, l'épopée savante, l'élégie attestent aujourd'hui encore la puissance et la souplesse de ce magnifique génie; seul entre les disciples de Sarasvatî, il a eu le bonheur de produire un chef-d'œuvre vraiment classique, où l'Inde s'admire et où l'humanité se reconnaît. Les applaudissements qui saluèrent la naissance de Çakuntalâ à Ujjayini ont après de longs siècles éclaté d'un bout du monde à l'autre, quand William Jones l'eut révélée à l'Occident. Kâlidâsa a marqué sa place dans cette pléiade étincelante où chaque nom résume une période de l'esprit humain. La série de ces noms forme l'histoire, ou plutôt elle est l'histoire même.

L'insouciance chronologique des Hindous est telle cependant, qu'ils ont négligé d'inscrire et de garder la date du poète. La science européenne, avide de précision, a souvent tenté de résoudre ce problème à l'aide de données éparses, vagues et restreintes. La tradition hindoue assigne Kâlidâsa à l'époque nébuleuse de Vikramâditya. Ce prince, dont le souvenir vit encore dans les contes populaires de l'Inde et symbolise toutes les grandeurs du passé, avait réuni à sa cour neuf littérateurs illustres: Dhanvantari, Kṣapaṇaka, Amarasiṃha, Çaṅku, Vetâlabhaṭṭa, Ghaṭakarpara, Varâhamihira, Vararuci et Kâlidâsa. On les appelait les neuf Perles

1. Subhâṣitâv. 1629. — Çârṅg. Pad. 114, 12. — Kâvyaprakâça, 7, 14.

de Vikramâditya. Les premiers orientalistes n'ont pas éprouvé d'embarras à dater le règne de ce souverain. Une ère encore employée dans l'Inde porte le nom de Vikramâditya; elle a pour point de départ, d'après l'opinion des pandits, le jour où il expulsa de l'Inde les barbares (Mlecchas) qui s'y étaient établis en maitres. Elle commence en l'an 57 av. J.-C. Il paraissait simple et logique de placer Vikramâditya et avec lui Kâlidâsa au premier siècle avant l'ère chrétienne. Mais l'étude des inscriptions, des médailles, de la littérature même ébranla peu à peu cette conviction qui semblait si bien assise. Aucun document, de quelque nature qu'il fût, ne mentionnait à l'époque admise le règne glorieux d'un Vikramâditya ; la connaissance plus précise de l'archéologie montrait au contraire l'Inde, aux temps voisins de l'ère chrétienne et longtemps après, soumise à une domination étrangère, à des tribus venues du dehors. Holtzmann avait déjà observé avec sagacité qu'à placer Vikramâditya en l'an 1 de son ère, on pouvait commettre une méprise aussi absurde que si on mettait Grégoire XIII au point de départ du calendrier grégorien, ou Jules César au commencement de la période julienne, c'est-à-dire en 4713 av. J. C. Le champ s'ouvrait dès lors très large aux conjectures. Le titre de Vikramâditya (soleil de la valeur) est un surnom commun dans les dynasties indiennes ; mais on ne l'a pas trouvé encore dans la série des rois d'Ujjayinî. Le besoin de s'arrêter à une date précise, et aussi un penchant instinctif à la réaction, entraînèrent plusieurs savants à reculer Kâlidâsa jusqu'au règne de Bhoja (XIe siècle), sur la foi d'un roman littéraire, le Bhojaprabandha, où l'anachronisme semble avoir dit son dernier mot. Invraisemblable jusqu'à l'absurde, l'hypothèse s'écroula bientôt d'elle-même.

On changea de méthode alors, et on se mit à recueillir dans les œuvres authentiques de Kâlidâsa les données susceptibles d'en déterminer la date*. L'emploi d'idées et de termes astronomiques empruntés aux Grecs et dont il est possible de suivre l'histoire dans l'Inde rejette Kâlidâsa par delà la première moitié du IVe siècle; la mention équivoque de Nicula et de Dinnâga dans le Meghadûta, si on suit l'interprétation du commentateur Mallinâtha, reporte le poète

jusqu'au VIe siècle. Les autres indications autorisent et confirment d'une manière presque définitive cette opinion. Une inscription datée de l'an 556 çaka (= 637 ap. J. C.) atteste la réputation de Kâlidâsa dès cette époque. L'auteur se vante d'avoir égalé la gloire de Kâlidâsa et de Bhâravi. Bâṇa, qui écrivait sous le règne de Harṣavardhana à Canoge, durant la première moitié du VIIe siècle, c'est-à-dire au temps même de cette inscription, exalte la grâce et la tendresse de Kâlidâsa au début du Harṣacarita. La tradition cinghalaise, qui mérite à plus d'un titre la confiance de l'histoire, rapporte le voyage et la mort de Kâlidâsa à Ceylan sous le règne de Kumâradâsa, en 522 de l'ère chrétienne*. Kumâradâsa, ami des lettres et auteur d'une épopée, le Jânakîharaṇa, avait invité instamment le poète à lui rendre visite. D'autre part, l'hypothèse de Fergusson*, qui place la création de l'ère de Vikramâditya au commencement du VIe siècle, emprunte à cette concordance des données relatives à Kâlidâsa une force et une vraisemblance nouvelles ; on est moins choqué de ramener brusquement au début du VIe siècle un roi jusque-là placé six cents ans plus tôt. Enfin l'astronome Varâha-Mihira, que la tradition place parmi les Neuf Perles, avec Kâlidâsa, appartient sans aucun doute au VIe siècle; il écrivait après l'an 505 et mourut en 587 ap. J. C. Ainsi donc, si l'induction permet d'affirmer un fait à défaut de preuves immédiates, nous sommes en droit de fixer la date de Kâlidâsa à la première moitié du VIe siècle*.

Les pandits, qui n'ont pas songé à garder le souvenir précis du temps où vécut le plus grand des classiques indiens, se sont transmis fidèlement des anecdotes futiles sur sa personne et ses aventures. Le Bhojaprabandha représente Kâlidâsa comme un viveur élégant, raffiné dans ses débauches, adroit et spirituel, d'un génie facile et toujours éveillé. Le Tibétain Târanâtha, dans son Histoire du Bouddhisme (p. 75 sqq.) rapporte d'après les sources septentrionales l'histoire de Kâlidâsa ; son récit concorde étrangement avec la tradition courante encore dans le sud de l'Inde, à Mysore, et résumée par Râvaji Vasudeva Tullu (*Ind. Antiq., VII, 115*) : Issu d'une famille brahmanique, resté orphelin à six mois, Kâlidâsa fut recueilli et élevé par un bouvier. La société assez

vile où il grandit ne lui enleva point sa distinction naturelle ; mais l'éducation lui manquait entièrement. Or en ce temps-là Bhìmaçukla régnait à Bénarès ; sa fille, la princesse Vasantî, voulait un époux accompli ès sciences et arts ; les prétendants étaient nombreux, mais aucun ne réussissait. Le ministre Vararuci, dédaigné à son tour, imagina un plan de vengeance. Il aperçut Kâlidâsa dans la rue, beau sous son costume de bouvier ; il le fit venir, l'habilla en docteur, l'entoura de pandits qu'il fit passer pour les élèves du jeune maître, et le présenta à Vasantî. Il avait eu soin de prescrire à son protégé un silence absolu, qu'il expliqua à la princesse comme une marque méprisante de supériorité. Vasantî, piquée d'honneur et trompée par la ruse du ministre, se laissa fiancer et marier au bouvier ; mais, après la cérémonie, il se trahit dans le temple même en face d'une statue qui représentait un taureau. Vasantî, furieuse, voulait sévir ; le jeune homme implora sa grâce, et la princesse touchée lui conseilla d'adorer Kâlì pour obtenir l'intelligence ; il offrit en échange à la déesse sa propre tête. Kâlî conciliée lui donna la science et la poésie. Il prit alors le titre d'*esclave de Kâlî*, Kâlidâsa ; puis il jura de traiter sa femme, à qui il devait tout, comme un guru (la personne sacrée du maître) : mécontente de cet excès d'honneur qui la privait des plaisirs permis, elle le voua à mourir par la main d'une femme. Il fut tué en effet par une de ses maîtresses : Le roi (Bhoja, dans Tullu, Kumâradâsa dans la légende cinghalaise) avait écrit une demi-stance et promis une forte récompense à qui l'achèverait ; Kâlidâsa en composa immédiatement la fin ; sa maîtresse surprit son improvisation et pour s'assurer la prime tua le poète. Les diverses traditions s'accordent sur ce genre de mort. Les pandits de Mysore racontent aussi que Kâlidâsa vint en pèlerinage au temple de Viṣṇu, à Çrîraṅgapuri, près Trichinopoly, en compagnie de Bhavabhûti et de Daṇḍin.

L'œuvre dramatique de Kâlidâsa se borne à trois comédies héroïques : Çakuntalâ, Vikramorvaçì, Mâlavikâgnimitra.

Mâlavikâ est certainement le début du poète, puisque le directeur se justifie dans le prologue de négliger les auteurs fameux en faveur d'un inconnu. La pièce est en cinq actes, elle fut jouée pour la fête du printemps à Ujjayinî. Une

intrigue de harem en fait le sujet; les personnages qui y figurent sont tous conformes aux préceptes de la technique. Le héros est un roi du genre noble et joyeux, moins occupé du gouvernement, dont il laisse la charge à ses ministres, que de ses amourettes. Il a pour auxiliaire le bouffon Gautama, brahmane complaisant et dévoué, mais brouillon et peureux. Le chambellan Maudgalya, maître des cérémonies ponctuel et discret, les deux maîtres de danse Gaṇadâsa et Haradatta, épris de leur art et jaloux de la faveur royale, le nain Sârasaka complètent le personnel masculin du sérail. Le ministre Bârhataka dirige la politique extérieure.

L'héroïne est une ingénue, la princesse Mâlavikâ; ses rivales sont la reine principale, Dhâriṇî, profondément attachée au roi et souffrant de son inconstance, mais noble et fière dans sa disgrâce; la reine Irâvatî, nature impérieuse et colère, emportée jusqu'à la violence. La religieuse Kauçikî, qu'une longue série de malheurs a décidée à quitter le monde, soutient par ses conseils élevés et distrait par ses récits Dhâriṇî abandonnée; son intelligence puissante se prête à toutes les circonstances; elle est également compétente à juger les qualités d'une danseuse et à indiquer les remèdes contre la morsure d'un serpent; elle parle, seule entre les femmes, le sanscrit. La portière Jayasenâ accompagne le roi dans ses promenades comme dans les cérémonies. Les diverses suivantes reflètent le caractère de leurs maîtresses respectives; enfin deux chanteuses paraissent pour le dénouement.

Le poète a emprunté son héros à l'histoire : Agnimitra est le premier roi de la dynastie Çuṅga, qui remplaça les Mauryas au II° siècle av. J.-C.; son père Puṣpamitra et son fils Vasumitra sont mentionnés dans la pièce. La guerre avec le roi de Vidarbha et la défaite des Yavanas sont peut-être empruntées également à la tradition; le reste est imaginé par le poète, mais cette création n'a pas dû lui coûter de grands efforts; les drames antérieurs donnaient déjà des types de ce genre, comme le Svapnavâsavadatta de Bhâsa; la comédie de harem paraît stéréotypée dès l'origine. Une princesse destinée à un roi est victime d'un accident qui paraît l'éloigner à jamais de l'union projetée; elle entre comme suivante, sans

être reconnue, au service de la reine qu'elle doit supplanter. Le roi la voit, est frappé de sa beauté et de sa distinction ; il l'aime; il surprend les confidences de la jeune fille, dont l'amour ne s'est point égaré ailleurs; les amants se donnent rendez-vous; l'étourderie du bouffon permet à la reine de troubler leur première union; la reine est furieuse; le roi cherche à l'apaiser; mais il est pris en récidive d'inconstance. Une circonstance de hasard change les dispositions de la reine; elle s'adoucit, offre elle-même au roi la main de sa rivale; et le plus souvent ce nouveau mariage assure à l'époux, en vertu d'une prophétie, la souveraineté universelle. Tel est le plan de Mâlavikâ, de Ratnâvalî, de Priyadarçikâ, de Karpûramañjarî, de Karṇasundarî, etc.

Le seul élément de variété consiste dans les incidents qui mettent les amants en présence, qui amènent la reine au rendez-vous, qui apaisent tout à coup sa fureur, etc. L'important, du reste, n'est pas là. L'essentiel est de dépeindre en stances agréables les états d'âme des deux amoureux, et de mêler à cette peinture quelques descriptions ou quelques paysages. L'art du poète doit aussi ménager à la comédienne, restée avant tout une danseuse, des morceaux de bravoure qui séduisent le public. Le roi qui a aperçu le portrait de Mâlavikâ veut voir l'original que la reine cherche à lui cacher; la jeune fille apprend justement la danse et s'annonce comme un sujet hors ligne. Le bouffon provoque une dispute entre les deux maitres de danse du sérail, qui ont recours au roi pour décider de leur supériorité. Agnimitra en réfère à la religieuse, qui ordonne aux deux professeurs d'exhiber chacun leur meilleure élève. Gaṇadâsa fait paraître Mâlavikâ dont le chant, la danse et la mimique emportent tous les suffrages, tandis que sa beauté ravit le cœur du roi. L'heure de midi interrompt le concours de danse et fournit matière à des stances descriptives. Le troisième acte a pour scène le parc; les jardins et le printemps sont encore un thème à variations faciles dont le poète tire parti. Mâlavikâ vient au parc exécuter une commission de Dhâriṇî avec Bakulâvalikâ sa compagne; le roi suivi du bouffon l'observe amoureusement, caché dans un bosquet; Irâvatî et une fille d'honneur guettent d'autre part. Incapable de contenir sa passion, le roi se

montre, embrasse Mâlavikâ; la reine paraît à son tour, irritée; elle veut frapper le roi et se retire en l'outrageant. Elle fait enfermer Mâlavikâ; le roi implore le secours du bouffon Gautama pour revoir sa belle; Gautama feint d'être mordu par un serpent, demande, pour guérir la plaie, l'anneau de la reine, et s'en sert pour délivrer l'héroïne; les amants se retrouvent, mais ils sont encore surpris par Irâvatî. Le roi se tirerait difficilement de ce pas, mais on vient l'appeler en hâte pour ranimer la petite princesse Vasulakṣmî qu'un singe a effrayée. Au cinquième acte arrive du Vidharba un messager de victoire et un cortège de prisonniers. Deux jeunes filles de ce pays, introduites comme chanteuses en présence de la reine et de sa suite, reconnaissent Kauçikî et retrouvent dans Mâlavikâ leur princesse qu'on croyait morte. Des nouvelles heureuses sont en même temps apportées du nord par un courrier de Puṣpamitra, le père du roi. Elles décrivent les succès remportés par le prince Vasumitra, fils de Dhâriṇî. La reine pour marquer sa joie accorde au roi Mâlavikâ avec le titre de reine; Irâvatî implore son pardon. Les personnages expriment tous leur bonheur.

On est surpris de voir un juge expérimenté comme Wilson, qui révéla à l'Europe le théâtre indien, contester ou plutôt nier l'authenticité de la pièce, contre le témoignage unanime des manuscrits et de la tradition, sans leur opposer autre chose que des raisons de sentiment. « On ne peut, dit-il, admettre qu'elle soit une composition de l'auteur de Çakuntalâ et de Vikramorvaçî. On n'y trouve, ni la même imagination dans les pensées, ni la même mélodie dans les vers ». La première infériorité s'explique naturellement dans une œuvre de début; la seconde n'a jamais frappé les critiques indiens, plus aptes cependant à apprécier ce défaut. Ces deux griefs ont paru insuffisants à Wilson même, car il ajoute un peu plus loin : « Il y aurait quelque raison de supposer que cette pièce est de l'ancien Kâlidâsa; mais les mœurs qui y sont décrites paraissent être celles d'un temps de décadence de la société indienne, et il est à peine possible de la croire antérieure au dixième ou onzième siècle. » L'analyse que nous avons donnée du drame démontre à elle seule l'inanité de cet argument en apparence historique; les mœurs

de Mâlavikâ n'ont rien de commun avec la réalité; la convention en avait réglé les moindres détails avant Kâlidâsa. Weber et Shankar Pandit se sont appliqués à relever les traits communs de style, d'expression, de pensée qui prouvent l'étroite parenté des trois drames, et la discussion semble désormais close.

Le sujet de Çakuntalâ est tiré des vieilles légendes épiques de l'Inde et emprunté au Mahâ-Bhârata. Les amours du roi Duşyanta et de Çakuntalâ sont racontés au début même du poème (I, 74) et ils en sont pour ainsi dire l'origine. Bharata, né de cette union, est l'ancêtre éponyme des héros qui sont les acteurs de la grande lutte contée par Vyâsa. La transformation que Kâlidâsa fit subir au récit traditionnel pour l'accommoder à la scène nous permet de saisir sur le vif ses procédés dramatiques. Résumons brièvement l'épisode du Mahâ-Bhârata. Le roi Duşyanta est en chasse; il arrive sur les bords de la Mâlinî à l'ermitage de Kaṇva, et y entre seul. Il appelle à haute voix pour signaler sa présence; une jeune fille paraît et vient remplir les devoirs de l'hospitalité. Sa beauté charme le roi qui l'interroge sur sa naissance. Elle lui rapporte un récit qu'elle a entendu de la bouche de Kaṇva, et qui expose en détail la séduction de l'ascète Viçvâmitra par l'Apsaras Menakâ. Le roi veut s'unir avec elle; elle résiste par pudeur; Duşyanta lui démontre la légalité du mariage qu'il propose. Elle consent à la condition que, si un fils vient à naître, il soit l'héritier de la couronne. Le roi prête serment, obtient le plaisir désiré, et s'en retourne à la capitale, promettant à la nouvelle épouse de l'envoyer chercher en grande pompe. Kaṇva sur ces entrefaites revient de voyage; il devine ce qui s'est passé, prédit les hautes destinées de l'enfant qui va naître et félicite Çakuntalâ. Elle met au monde un fils; il grandit, atteint l'âge où l'héritier présomptif doit recevoir le sacre, sans que son père le mande. Kaṇva l'envoie alors avec sa mère à Duşyanta sous la garde d'ermites qui l'abandonnent à la porte du palais. Mis en présence de Çakuntalâ, Duşyanta refuse de la reconnaître; il va jusqu'à insulter Viçvâmitra et Menakâ. Çakuntalâ, digne dans le malheur, n'accuse que son destin, résultat de fautes commises dans une vie antérieure. Soudain une voix venue du ciel ordonne à

Duṣyanta de sacrer Bharata. Duṣyanta déclare alors qu'il attendait ce témoignage public pour prévenir toute contestation de légitimité contre son fils, et il accorde à la mère et au jeune homme le rang auxquels ils ont droit.

La légende a un caractère dramatique qui dut frapper plus d'un poète avant Kâlidasâ. Il suffisait de distribuer à plusieurs personnages les paroles réparties dans le Mahâ-Bhârata à Çakuntalâ, à Duṣyanta, à Kaṇva, etc... Rien n'est resté des essais qui ont précédé le chef-d'œuvre; mais nous en avons une image certainement fidèle dans un drame tamoul de date incertaine, [1] probablement même moderne, et dont le caractère populaire est évident. L'auteur de cette Çakuntalâ, le poète Râmacandra de Râjanallûr, a beau se réclamer de Kâlidâsa comme d'un modèle qu'il veut imiter; sa fable est la copie manifeste de la légende épique en sa simplicité. Le drame commence par une longue série d'invocations à plusieurs divinités; puis le dieu Gaṇeça entre pour écarter les obstacles; il est salué par un chœur, et se retire. Viçvâmitra paraît alors; le directeur explique au public la situation. Le muni, accompagné de ses disciples, cherche une retraite qui convienne à sa pénitence sévère. Le directeur annonce alors Indra et sa cour. Les dieux souffrent de la chaleur : les austérités brûlantes (*tapas*) de Viçvâmitra en sont la cause. Indra tient conseil; Bṛhaspati propose d'adresser à l'ascète une beauté qui le tente. L'Apsaras Rambhâ, mandée, se récuse par crainte. Menakâ accepte. Le directeur annonce le retour de l'action sur la terre. Menakâ s'approche de Viçvâmitra; le ṛṣi, affolé par l'odeur de femme, prie, supplie, conjure l'Apsaras de s'unir à lui; elle feint de résister, puis cède. Il succombe, mais brusquement rappelé à la raison, il maudit Indra et sort.

Le directeur expose l'état de l'action. Çakuntalâ vient de naître et sa mère l'a abandonnée dans les bois. Kaṇva entre en faisant à son disciple un cours de morale. Il entend des pleurs d'enfant et envoie son disciple à la découverte. Le jeune homme trouve une petite fille entourée d'oiseaux (*ça-*

1. Çakuntalâ, drame indien, version tamoule d'un texte sanscrit (!), traduite en français par Gérard Devèze. Paris, 1888. — Cf. mon article, *Revue critique*, 11 mars 1889.

kuntas). Kaṇva la recueille et la nomme Çakuntalâ. Le directeur annonce un nouvel intervalle : Çakuntalâ est parvenue à l'âge nubile. Le ṛṣi Sadânanda vient prier Kaṇva d'assister à un sacrifice qu'il offre. Kaṇva part et laisse Çakuntalâ à l'ermitage. Restée seule avec son amie, elle va cueillir des fleurs. Le directeur annonce Duṣyanta. Le roi paraît dans sa cour avec ses ministres et sa suite qui l'honorent. Les paysans arrivent et implorent le secours du roi contre les fauves qui envahissent les champs ; les laboureurs introduits à leur tour exposent en chœur les mêmes doléances. Le roi convoque les chasseurs ; ils s'approchent en célébrant la chasse.

La scène est brusquement transportée dans les bois de l'ermitage. Le roi s'est égaré à poursuivre un cerf. Il aperçoit un bosquet qui se mire dans un étang ; il y fixe ses regards. Tout à coup, il voit Çakuntalâ, dont la beauté le séduit. Il s'approche de la jeune fille, qui le reconnaît et l'exalte. Il lui offre le mariage avec le titre de reine et la promesse du trône pour leur fils. Elle consent, et les époux vont s'unir dans le bosquet. Ils rentrent ensuite en scène ; Duṣyanta prend congé de Çakuntalâ et lui promet d'envoyer la chercher en pompe dès le lendemain. Il s'éloigne, retrouve les chasseurs, et retourne dans sa capitale.

Nouvel intervalle de deux ans, annoncé de la même façon. Kaṇva ordonne à Çakuntalâ d'aller avec Bharata au palais de Duṣyanta, sous la conduite d'un disciple. Tous trois se mettent en route. Le petit Bharata souffre cruellement de la fatigue. Ils arrivent enfin à Hastinâpura.

Le directeur annonce la visite du roi de Magadha qui vient féliciter Duṣyanta ; puis du roi de Kekaya. Les rois entrent et saluent. Çakuntalâ se présente à son tour avec Bharata et rappelle au roi le passé ; le roi se raille d'elle ; elle s'emporte et se lamente. Les ministres approuvent la conduite de Duṣyanta, qui l'insulte et ordonne au héraut de l'écarter. L'épouse outragée invoque Âkâçavâṇî (la Voix du Ciel) qui apparaît et révèle toute la vérité. Le roi embrasse Bharata, le caresse, le reconnaît solennellement. Les rois et les ministres lui offrent leurs félicitations.

Il était impossible de suivre avec plus de fidélité la marche de l'épopée. L'action comprend la légende tout entière ; le

poète ne s'est point soucié de la resserrer dans des limites restreintes ni de ménager les changements de scène. Le procédé d'une simplicité enfantine, qui consiste à faire annoncer par le directeur les intervalles de temps et de lieu et la situation des divers personnages, mettait le dramaturge à l'aise.

Kâlidâsa a limité rigoureusement son sujet: le premier acte commence avec l'arrivée de Duḥṣanta[1] dans l'ermitage, et la pièce s'arrête quand le roi retrouve son fils tout jeune enfant. Encore faut-il noter l'adresse du poète qui a évité partout d'indiquer un intervalle de temps précis; les actes paraissent s'enchaîner sans la moindre solution de continuité, et le spectateur qui a vu Çakuntalâ se marier au III° acte, qui l'a retrouvée enceinte au V°, n'est ni choqué ni surpris de voir paraître au VII° son fils déjà fort à combattre des lions. Kâlidâsa, il est vrai, a eu l'habileté de laisser disparaître pendant un acte entier l'épouse répudiée, de laisser flotter l'acte VI dans une période vague et indéterminée, de préparer le spectateur par un avant-goût du merveilleux à la fin de cet acte, et de transporter la scène de l'acte VII dans le Ciel, dans un monde saint et mystérieux, si éloigné de la terre que le temps ne se compte plus. S'il a gardé les événements de la légende, il en a changé le ressort par une inspiration de génie. L'épopée raconte les faits plus qu'elle ne les explique ; mais le spectateur est plus exigeant que l'auditeur. On se demande pourquoi Duḥṣanta oublie Çakuntalâ, et on n'obtient point de réponse. Lorsque Çakuntalâ se présente avec son enfant et qu'elle est repoussée, les raisons politiques qui déterminent la conduite du roi ne suffisent pas à en pallier le caractère odieux. Kâlidâsa a su rendre les deux amants également sympathiques, en les représentant tous deux comme les victimes d'une malédiction; cette malédiction même sort de l'intrigue et n'est point un simple accident de hasard. La jeune fille, rêvant à son amour, n'entend pas l'appel d'un ascète qui passe; elle manque, mais sans en avoir conscience, aux devoirs de l'hospitalité. L'ascète la maudit : elle sera à son tour oubliée par son époux. L'emportement

1. Telle est la forme du nom dans la recension bengalie; la devanagari écrit, comme le Mahâ-Bhârata, Duṣyanta.

assez naturel aux saints dans l'Inde se justifie mieux encore chez Durvâsas, le plus irritable de tous; aussi le poète l'a choisi ; mais il n'a point amené sur la scène ce personnage de malheur ; on n'entend que sa voix dans la coulisse ; de plus, pour adoucir encore cette impression pénible, l'ascète consent à restreindre la portée de sa malédiction. L'effet en cessera quand Çakuntalâ présentera à son époux un bijou de reconnaissance, l'anneau que le roi lui a donné comme gage d'union. Mais la jeune fille, en se baignant, perd le bijou ; et lorsqu'en présence de Duhṣanta, à bout d'arguments, elle veut convaincre le roi par une preuve matérielle et cherche en vain à son doigt l'anneau nuptial, le roi, dont les souvenirs sont aveuglés, est en droit de railler la malice féminine. Plus tard seulement, trop tard, le bijou retrouvé par un pêcheur dans le ventre d'un poisson montre au roi une erreur dont il n'est pas responsable du reste. Ce signe de reconnaissance était sans doute introduit pour la première fois dans la légende et caractérisait l'œuvre de Kâlidâsa, puisque le poète a tenu à l'indiquer dans le titre même de la pièce : Abhijñânaçakuntalâ, Çakuntalâ au signe de reconnaissance. Nous retrouverons ce moyen dramatique employé dans Vikramorvaçî (la pierre de réunion), et chez les dramaturges postérieurs : p. ex. dans Ratnâvalî (le collier de la princesse), etc....

Pour nourrir les sept actes, ou plutôt pour augmenter l'intérêt du spectacle, Kâlidâsa y a introduit des personnages que lui fournissait la technique courante : le bouffon Mâdhavya, le vieux chambellan, l'écuyer du roi, le chapelain Somarâta, le beau-frère illégitime du roi, chef de la police, et ses deux auxiliaires Sûcaka et Jânuka, le général Karabhaka, l'huissier Raivataka, les deux hérauts de cour, d'une part ; de l'autre, les compagnes de l'héroïne : Anusûyâ et Priyaṃvadâ, la portière du palais Vetravatî, les suivantes du harem : Caturikâ, Madhukarikâ, Parabhṛtikâ. Il a donné à Kaṇva une épouse, Gautamî ; quatre disciples, Çârṅgarava, Çâradvata, Hârîta, Gautama ; il a emprunté à la vie commune le rôle du pêcheur, et il a amené du ciel sur la scène des personnages divins : Mâtali, le cocher d'Indra ; Mârîca et Aditi sa femme, les augustes ancêtres du monde ; l'Apsaras Miçrakeçî, amie

de Menakâ. Ces multiples figures ont toutes une individualité et un relief saisissants. Anusûyâ et Priyaṃvadâ p. ex. ont un rôle identique ; elles sont toutes deux dévouées corps et âme à Çakuntalâ ; mais leur amitié diffère par des nuances délicates : Anusûyâ est sérieuse et réfléchie, Priyaṃvadâ espiègle et rieuse. De même, les deux disciples Çâradvata et Çârṅgarava qui accompagnent Çakuntalâ chez le roi sont l'un calme et sentencieux, l'autre impérieux et emporté. Mârîca et Aditi ont une hauteur sereine, une grandeur religieuse ; le petit Bharata laisse voir le héros dans l'enfant ; les policiers sont pris sur le vif avec leurs allures brutales, leur gaîté lourde et leur orgueil intraitable vis-à-vis du pauvre pêcheur humble et tremblant.

Le merveilleux qui pénètre tout le sujet menaçait d'affaiblir le jeu des passions humaines et de diminuer l'intérêt ; Kâlidâsa l'a réduit à un rôle secondaire et presque effacé, excepté au dénouement où la théorie et le goût sont d'accord pour en admettre l'emploi ; partout le divin se sent à des traits fugitifs et rappelle au spectateur le monde particulier où se passe l'action ; ainsi la prédiction de Kaṇva rappelée au premier acte et relative au mariage de Çakuntalâ ; la mention au second des Râkṣasas qui infestent l'ermitage ; la voix divine qui avertit Kaṇva du mariage conclu, ainsi que les présages rituels, les adieux des nymphes des arbres à l'épouse qui s'en va ; la disparition de Çakuntalâ enlevée par une forme vague ; Mâtali envoyé par Indra pour demander l'assistance de Duhṣanta. Les dieux n'interviennent que pour dénouer l'action ; l'Apsaras Miçrakeçî qui paraît dès le IVe acte observe les évènements sans s'y mêler ; encore prend-elle soin d'avertir le spectateur qu'elle renonce à son pouvoir d'intuition pour exécuter ponctuellement l'ordre de son amie Menakâ. L'artifice, qui risque de paraître puéril à notre goût trop raffiné, ne choquait pas la vraisemblance dans l'Inde : les dieux, dans les légendes, se privent souvent volontairement de leur pouvoir surnaturel pour se mêler aux simples mortels. A partir du moment où le hasard les a rapprochés, la volonté des deux amants paraît seule diriger l'action : c'est de son plein gré que le roi reste à l'ermitage, de son plein gré que Çakuntalâ se livre. La malédiction de Durvâsas n'avait

rien qui pût surprendre un public indien ; elle est du reste la conséquence d'une faute de l'héroïne ; de plus elle ne paralyse pas absolument l'esprit de Duḥṣanta ; elle l'enveloppe seulement d'un brouillard. Lorsque le roi, au Ve acte, entend le chant plaintif de la reine, il se laisse aller à une mélancolie vague dont il n'aperçoit pas la vraie raison, mais qu'il ressent profondément. C'est là le point capital ; l'homme n'est point le maître des événements, et le théâtre serait faux s'il montrait la volonté humaine toujours triomphante ; l'art doit exprimer le contre-coup des événements sur l'homme, les passions qu'ils y excitent, les sentiments qu'ils lui inspirent.

L'amour est le sentiment principal dans Çakuntalâ et le poète a su placer les amants dans presque toutes les situations énumérées par les théoriciens. Les exemples cités au chapitre précédent prouvent amplement que cette pièce suffirait presque seule à illustrer un traité technique. Kâlidâsa ne s'est point ingénié probablement à varier les circonstances de l'action ; les modèles antérieurs lui fournissaient des procédés commodes qu'il s'est borné souvent à répéter. C'est ainsi que la jolie scène du premier acte, où le roi caché derrière un buisson, écoute et regarde les trois jeunes filles, scène renouvelée à l'acte III, répète la situation déjà représentée dans Mâlavikâ (III), quand Agnimitra dissimulé dans un bosquet prête l'oreille aux confidences amoureuses de l'héroïne ; et dès cette œuvre d'essai, la situation est traitée avec une telle sûreté de main, une allure si dégagée qu'on est obligé d'y reconnaître un lieu commun.

Aux thèmes que fournissait la technique de l'amour, Kâlidâsa en ajoute d'autres destinés à étaler les ressources variées de son art. Les stances qui décrivent la course du char (I), les avantages de la chasse (II), l'heure du soir (III), les devoirs de l'époux (IV), le voyage aérien, l'aspect de l'ermitage terrestre (I) et de l'ermitage céleste (VII) sont bien moins des éléments dramatiques que des hors-d'œuvre où le poète parle au lieu du personnage. Ces hors-d'œuvre chez les successeurs de Kâlidâsa, envahissent le drame comme une végétation parasite et luxuriante, et ils l'étouffent ; Kâlidâsa est loin de cet excès ; il a satisfait le goût de ses auditeurs sans s'y asservir : le cinquième acte, le plus tragique de tous, ne con-

tient pas un seul de ces ornements convenus. C'est avec le même tact qu'il a contenté toutes les exigences des acteurs ou plutôt des actrices : le trouble de Çakuntalâ poursuivie par l'abeille donnait un prétexte naturel à la danse de la comédienne. Le chant des divinités des arbres (IV), celui de la reine Haṃsavatî (V), ajoutent à la représentation le charme de la musique vocale. Çakuntalâ est une œuvre de maturité : le génie de Kâlidâsa a d'un souffle puissant animé les froides abstractions des théoriciens ; il a versé largement dans ces figures pâles et inertes le sang, le mouvement et la vie ; il a substitué aux types conventionnels de ses devanciers des personnages vrais, de chair et d'os, d'esprit et de cœur.

Porté à ce haut point de perfection, le théâtre indien ne tarda point à en redescendre pour suivre sa voie naturelle : Kâlidâsa lui-même commença la décadence avec Vikramorvaçî. La pièce est peut-être la dernière œuvre de l'auteur, et fut sans doute représentée après sa mort : le prologue n'indique pas l'occasion du spectacle, comme pour Çakuntalâ et Mâlavikâ jouées toutes deux à la fête du printemps : en outre il est court, banal, et mal arrêté dans sa forme*. Vikramorvaçî n'est pas une comédie héroïque, mais un drame d'un genre inférieur, un toṭaka. Le caractère de ce genre est, nous l'avons vu, la peinture des amours d'un héros et d'une déesse et l'entrée du bouffon à tous les actes (cette dernière prescription est sans rigueur absolue, elle a seulement pour objet de faire ressortir l'importance prépondérante du sentiment érotique). L'amant est Purûravas, un des plus anciens rois de la dynastie Lunaire ; l'héroïne, une Apsaras, Urvaçî. L'histoire de leurs amours est une des plus anciennes légendes de l'Inde. Le Ṛg-Veda contient un hymne (X, 95) en forme de dialogue dont ces deux personnages sont les interlocuteurs ; l'hymne est un des plus difficiles de la Saṃhitâ ; la situation n'est pas définie, les répliques ne s'enchaînent pas ; le style est obscur et rempli d'allusions inintelligibles. Urvaçî a quitté Purûravas pour rejoindre ses compagnes célestes ; l'amant éperdu l'implore, la supplie de revenir, mais il se heurte à un refus formel. Urvaçî se contente de donner à Purûravas cette amère leçon : « Il n'y a pas d'affection avec les femmes ; leurs cœurs sont des cœurs d'hyènes. » Les vers de ce dialogue semblent

être les débris tronqués d'une légende (âkhyâna) ancienne ; le récit qui leur servait de cadre a disparu de bonne heure; le Çatapatha-Brâhmaṇa y a substitué une histoire à tendances exégétiques : les aventures de Purûravas et d'Urvaçî n'y ont d'autre intérêt que de justifier l'emploi de certains rites et de certaines formules dans le sacrifice.

La légende de Purûravas et d'Urvaçî se retrouve, transformée et modifiée par le temps, dans des ouvrages postérieurs. Dans le Bhâgavata-Purâṇa (IX, 14) Urvaçî est tombée sur la terre et déchue de son rang divin par l'effet d'une malédiction de Mitra et Varuṇa ; le reste de l'histoire répète le récit du Çatapatha-Brâhmaṇa. Le Viṣṇu-Purâṇa (IV, 6) est d'accord avec le Bhâgavata. Le récit de la Bṛhatkathâ (*Kathâ-S. S.* XVII) est assez différent. Purûravas est un fidèle de Viṣṇu, familier du ciel comme de la terre. Il voit dans le paradis d'Indra la nymphe Urvaçî, l'aime et en est aimé. Viṣṇu s'aperçoit de leur amour et il ordonne à Indra de laisser partir l'Apsaras avec le héros. Survient une guerre des Dieux contre les Asuras ; les démons sont vaincus. Indra célèbre la victoire par une grande représentation. L'Apsaras Rambhâ y danse le pas appelé calita. Purûravas affiche un dédain orgueilleux : Urvaçî lui a montré de plus belles danses. Le roi des Gandharvas, Tumburu, blessé de cette attitude, le maudit : Il sera séparé de son épouse jusqu'au jour où il aura apaisé Kṛṣṇa. Les Gandharvas enlèvent Urvaçî, et Purûravas se mortifie à l'ermitage de Badarikâ pour gagner Viṣṇu ; la faveur du dieu réunit enfin les deux amants.

Telle était sans doute la forme la plus populaire de cette légende au temps de Kâlidâsa : Guṇâḍhya, le compilateur de la Bṛhatkathâ, passe pour le contemporain de Hâla ou Çâtavâhana (IIIᵉ siècle ap. J.-C.). Pour transporter ce récit à la scène, le poète a dû en changer plusieurs traits essentiels. Il fallait justifier dès l'origine par un incident convenable l'amour inspiré à une immortelle par un mortel : Purûravas sauve Urvaçî des mains d'un démon. La séparation des amants, pour intéresser et pour émouvoir davantage, résulte de l'excès même de leur passion. Une distraction, naturelle chez une personne éprise, provoque le châtiment de l'Apsaras : chargée du rôle de Lakṣmî dans une représentation

céleste, Urvaçî prononce le nom de Purûravas au lieu de Puruṣottama (Viṣṇu). Le muni Bharata, qui dirige le spectacle, frappe de sa malédiction l'actrice coupable de cette erreur. Mais Indra intervient et fixe une limite à la peine : Urvaçî, descendue sur la terre, croit découvrir une infidélité de son époux. Emportée par la jalousie, elle oublie un décret du dieu Kârtikeya, qui interdit aux femmes l'accès de son bois sacré ; elle y entre et elle y est métamorphosée en liane. Un talisman seul peut lui rendre sa forme : c'est le diamant-de-la-réunion que Pârvatî a créé. Purûravas trouve ce joyau dans la forêt où il erre fou de douleur. Les amants sont encore une fois réunis ; mais Urvaçî doit quitter définitivement son époux le jour où il verra le fils né de leur mariage. La délicatesse de Kâlidâsa se marque encore à ce trait ; les Apsaras dans les légendes enfantent sans douleur et abandonnent leur enfant aussitôt né. Le poète n'a pas voulu tirer profit de la croyance courante et il a préféré motiver par un excès d'amour conjugal l'abandon du jeune Âyus par sa mère ; il est élevé dans un ermitage : un acte d'héroïsme précoce révèle sa race ; on le conduit devant le roi. Purûravas n'apprend sa paternité que pour connaître en même temps la nécessité d'une séparation. Il veut se retirer du monde et fait sacrer roi le jeune Âyus. Mais Nârada arrive avec un message d'Indra ; le dieu, en reconnaissance des services que Purûravas lui a rendus, permet à Urvaçî de rester avec lui jusqu'à sa mort.

Plusieurs des procédés dramatiques employés à développer ce drame rappellent de près ceux de Çakuntalâ : c'est encore la malédiction d'un ascète qui noue l'action, et l'intervention soudaine d'un enfant qui la dénoue ; c'est aussi un bijou qui doit servir à réunir les amants séparés. La ressemblance des deux pièces se marque jusque dans les détails scéniques : Urvaçî, au moment où elle s'éloigne du roi, s'embarasse dans une guirlande, et en prend prétexte pour s'arrêter, comme Çakuntalâ piquée au pied par un épi et accrochée par sa tunique à une branche d'amarante (I) ; Urvaçî, comme Çakuntalâ, envoie sa déclaration au roi sur une feuille (II) ; l'oiseau enlève le rubis (III) comme Mâtali enlève le bouffon ; le petit Âyus réclame, pour s'amuser, son paon (IV) comme le petit

Bharata ; la course du roi dans un char aérien (I) fournit un thème à descriptions déjà traité dans l'autre drame. Mais le sujet est par sa nature même inférieur à celui de Çakuntalâ. Le merveilleux, ou plutôt le surhumain, est essentiel à l'action : L'héroïne est une déesse qui dispose de pouvoirs surnaturels et qui en use. C'est ainsi qu'elle entend, invisible et présente, les confidences amoureuses du roi au bouffon (II), qu'elle se présente soudainement au roi (ib.), et qu'elle descend par la voie de l'air auprès de Purûravas (III) ; elle est par sa condition divine au-dessus du roi, il en résulte que le héros, malgré son nom technique (nâyaka), ne mène point l'action, mais est entraîné à sa suite ; c'est Urvaçî qui fait les avances, qui recherche l'amant, qui le provoque même (p. ex. III). Le personnage du héros est diminué, et le caractère d'Urvaçî ne suffit point à compenser cette faiblesse. L'ardeur de l'affection conjugale ne suffit pas à excuser l'abandon clandestin du petit Âyus par sa mère. Les autres personnages n'ont point de relief, de vie propre, et ne répondent que trop aux définitions vagues de la technique. Le bouffon est goulu plus que gourmand, grotesque plus que drôle, et grossier plus que spirituel. L'amie d'Urvaçî, Citralekhâ, est le type banal de la compagne ; les autres Apsaras, la reine Auçinarî, ne sont que des esquisses ; Tumburu, Nârada, Citraratha, les disciples de Bharata n'ont pas de physionomie propre.

Enfin l'intrigue est maigre et ne suffit pas à remplir les cinq actes ; le quatrième n'est guère qu'un long monologue inséré entre deux courts dialogues. Purûravas parcourt les bois à la recherche de sa bien-aimée et interroge en une série de stances lyriques le paon, le coucou, le cygne, l'abeille, l'éléphant, la montagne, le fleuve, la gazelle. Cette situation, plus lyrique que dramatique, a séduit par ce défaut même les successeurs de Kâlidâsa, plus adroits en général à construire une stance qu'une intrigue. Elle est reproduite par Bhavabhûti dans Mâlatîmâdhava (IX), par Râjaçekhara dans le Bâlarâmâyaṇa (V), par Jayadeva dans le Prasanna-Râghava (VI), par Bhâskara dans l'Unmatta-Râghava, par Viçvanâtha dans le Prabhâvatîpariṇaya (cf. Sâhitya-darp. p. 159, 177, 198). Le poète semble du reste avoir recherché l'intérêt

scénique de préférence à l'intérêt dramatique ; les éléments auxiliaires du théâtre, la danse et le chant, disputent la prépondérance à la poésie. Ainsi s'explique l'usage des manuscrits et des théoriciens qui désignent fréquemment cette pièce comme un toṭaka, et la classent à ce titre parmi les œuvres de genre secondaire. Mais si l'esprit y perd, le spectacle enchante les yeux et les oreilles. Les Apsaras tremblantes, groupées sur l'Himalaya et appelant au secours, l'entrée du roi sur un char aérien, son retour avec Urvaçî appuyée sur Citralekhâ, la joie des Apsaras, forment dès le début des tableaux ravissants, et le sacre du jeune Âyus permet un riche déploiement de costumes et d'accessoires au dernier acte. Les stances du quatrième acte où une poésie éclatante se combine avec les modes variés de la musique chantent une symphonie merveilleuse qui caresse les sens et berce l'imagination.

Nous ne savons pas comment le public accueillit le dernier drame de Kâlidâsa, et s'il fut plus sensible aux qualités scéniques qu'aux défauts dramatiques. Mais les mérites littéraires de Vikramorvaçî lui ont assuré un succès durable qu'atteste l'existence de plusieurs récensions. Les pandits ont remanié à leur fantaisie les deux grands drames de Kâlidâsa pour les accommoder à leur goût personnel et surtout aux principes d'esthétique qui caractérisent les diverses écoles de l'Inde. On a constaté quatre récensions de Çakuntalâ et deux de Vikramorvaçî. Les divergences entre les familles de manuscrits sont fortement marquées. Le texte cachemirien de Çakuntalâ donne une scène entière de plus que les autres (praveçaka de l'acte VI) ; la récension appelée devanagarî, à cause du caractère ordinairement employé dans cette classe de textes, contient 194 vers ; la bengali, 221. La scène d'amour entre le roi et la jeune fille, au 3[e] acte, est abrégée et parfois supprimée dans la récension devanagarî. « C'est, dit rudement M. Pischel, quelque puritain à la Monier Williams qui a effacé ce tableau comme d'une *imagination indélicate* ». Le texte des écoles méridionales constitue la récension dravidienne. La récension dravidienne de Vikramorvaçî diffère considérablement du texte ordinaire. Les chants en apabhramça du quatrième acte ont disparu avec toutes les expressions techniques de danse et de musique. La

question des récensions a soulevé naguère des débats violents *: M. Pischel, dont la compétence est généralement reconnue, a, malgré l'ardente opposition de M. Weber, choisi comme principe de critique entre les divers textes le degré de correction des prâcrits, en adoptant comme norme les règles grammaticales de Vararuci.

Les épopées de Kâlidâsa ne nous apportent pas seulement un témoignage nouveau de sa supériorité poétique, elles nous donnent des renseignements sur l'état du théâtre à son époque. L'auteur d'une épopée savante est tenu d'étaler dans son poème la variété de ses connaissances ; il doit prouver sa compétence dans l'art théâtral comme dans les autres. L'accumulation dans une stance de termes empruntés à la technique du théâtre est une beauté de style, et elle a reçu en rhétorique un nom particulier, c'est le *bharatasamuccaya**. Le Kumâra-sambhava en présente plusieurs exemples. Çiva et Pârvatî, après les cérémonies nuptiales, assistent à des fêtes que leur offrent les dieux. « Sarasvatî loua ce couple dans une déclamation en deux parties : l'époux dans une langue pure et correcte (le sanscrit), l'épouse dans un langage facile à saisir (le prâcrit). Ils regardèrent quelque temps une œuvre dramatique de premier ordre (un nâṭaka) où les diverses manières dramatiques se combinaient avec les jointures, où les modes de la musique correspondaient aux variétés du sentiment, et où les Apsaras montraient la grâce de leurs attitudes. » (VII, 90-91). Un chant d'authenticité douteuse mentionne encore dans le même poème une représentation par les Apsaras (XI, 36) : « Aux sons profonds des multiples instruments de l'orchestre, les Apsaras jouèrent une œuvre où les jointures étaient bien agencées, et où les vers et la musique exprimaient admirablement les sentiments des personnages. » Le Raghu-vaṃça montre le roi Agnivarṇa s'adonnant à l'art dramatique dans son palais. « Au milieu de femmes qu'il avait formées à cet art, il jouait des drames avec le sentiment, le geste et la voix, et rivalisait en présence de ses amis avec les plus fameux comédiens. » Il faut rappeler enfin la représentation où la nymphe Urvaçî s'attire la malédiction de Bharata. La pièce avait pour auteur Sarasvatî et pour titre : Les fiançailles de Lakṣmî (Lakṣmîsvayaṃ-

vara); le messager des dieux convoque les Apsaras en ces termes (II, 18) : « Le muni Bharata vous a appris à jouer une pièce qui contient les huit sentiments; le maître des Maruts, le gardien du monde, désire aujourd'hui la voir représenter avec un jeu gracieux. » Il ressort évidemment de ces témoignages que le drame, dès l'époque de Kâlidâsa, était destiné à augmenter la pompe de grandes fêtes et de grandes solennités le plus souvent religieuses. Mais surtout, par le soin qu'il a pris de faire éclater jusque dans ses épopées la richesse de ses connaissances techniques en dramaturgie, le poète a souligné le caractère savant, théorique et presque artificiel de ses œuvres théâtrales.

Nous connaissons le nom d'un auteur dramatique contemporain de Kâlidâsa : c'est Bhartṛmeṇṭha, le protégé de Mâtṛgupta. Il était natif du Cachemire; son nom, où entre un mot du dialecte cachemirien, suffirait à l'indiquer. Son poème épique sur la mort du démon Hayagrîva (Hayagrîvavadha) lui valut avec la faveur de Mâtṛgupta des libéralités vraiment royales. Le passage où Kalhaṇa (*Râjatar. III, 260 sqq.*) mentionne cette épopée avait trompé les premiers interprètes; l'expression du chroniqueur semblait s'appliquer à un drame. Les fragments découverts depuis lors ont établi le véritable caractère de l'ouvrage; mais Bhartṛmeṇṭha n'en doit pas moins être classé parmi les poètes dramatiques. Râjaçekhara dans le prologue du Bâlarâmâyaṇa le désigne comme un de ses ancêtres littéraires (v. 16) : « Jadis vécut le chantre fils de Valmîka; puis il revint sur la terre sous le nom de Bhartṛmeṇṭha; puis il reparut sous la forme de Bhavabhûti; aujourd'hui, il porte le titre de Râjaçekhara. » La mention de Bhartṛmeṇṭha aussitôt après l'auteur du Râmâyaṇa et à la tête des auteurs de drames ramaïques ne peut se justifier par le Hayagrîvavadha dont le sujet est étranger à la légende de Râma. Il est permis et même nécessaire d'admettre que Meṇṭha avait composé un drame sur les aventures de Râma. Le synchronisme de Meṇṭha avec Vikramâditya, justifié par ses relations avec Mâtṛgupta, le favori de Vikramâditya, est encore attesté par les anthologies. La Çârṅgadharapaddhati attribue à Bhartṛmeṇṭha un vers cité sous le nom de Viṣamâditya (=Vikr°) dans la Subhâṣitâvalî. Fait plus curieux encore :

un des vers les plus fameux de la Mṛcchakaṭikâ (14), donné sous le nom de Vikramâditya dans la Subhâṣitâvalî, est attribué dans la Çârṅgadharapaddhati à Vikramâditya et Meṇṭha en collaboration. Il convient, pour mieux justifier notre supposition sur l'œuvre dramatique de Meṇṭha, de rappeler que son protecteur Mâtṛgupta se plut à tracer les lois de l'art théâtral, tant il en était épris.

HARṢA

Kâlidâsa sans doute eut des successeurs directs qui perpétuèrent la tradition dramatique à la cour des grands souverains. Plusieurs des noms de poètes qui sont parvenus jusqu'à nous sans indication précise se placent peut-être dans la seconde moitié du VIe siècle. Mais il faut franchir d'un bond l'espace de cent années pour retrouver un poète et des œuvres exactement datées. Des révolutions politiques ont fait passer l'hégémonie des rives de la Siprâ aux bords du Gange, d'Ujjayinî à Kanyakubja (Canoge). Le poète n'est plus le favori d'un roi, mais un roi puissant, seigneur suzerain de l'Inde septentrionale. Harṣavardhana*, désigné aussi sous le titre de Çîlâditya, attirait auprès de lui les esprits les plus distingués de l'époque sans se préoccuper de leurs croyances religieuses. Il favorisait également Bâṇa et Mayûra, fidèles aux doctrines brahmaniques, et le grand docteur jaina Mâtaṅgadivâkara ; et quand le pèlerin bouddhiste Hiouen-Thsang s'arrêta à Canoge, au cours de son pieux voyage, il y fut reçu avec les plus grands honneurs. La fortune politique de Harṣa eut à souffrir de ses goûts littéraires, car son rival Pulikeçi lui infligea une rude défaite ; mais tandis que le nom de son vainqueur est presque oublié de l'histoire, la renommée de Harṣa célébrée par ses littérateurs survit dans des monuments durables. Bâṇa a conté ses aventures dans un roman en prose poétique, le Harṣacarita, dont nous ne connaissons que les huit premiers chapitres, soit que l'auteur l'ait laissé inachevé ou que le temps en ait fait disparaître la fin. L'histoire ne trouve à glaner qu'une bien maigre moisson dans cette rhétorique impersonnelle et cette poésie de con-

vention. Heureusement le Chinois Hiouen-Thsang a consigné dans ses Mémoires la chronique contemporaine du royaume de Canoge : nous savons, grâce à lui, que Harşa monta sur le trône en 607 et régna jusqu'à l'année 648.

Harşa avait composé des stances en l'honneur du Buddha (Aşṭamahâçrîcaityastotra), dont il reste une traduction chinoise écrite au x° siècle[1] et trois drames, tous trois parvenus jusqu'à nous : Ratnâvalî, Priyadarçikâ, et Nâgânanda. Chacun d'eux porte, comme la marque authentique de sa royale origine, le nom de Harşa enchâssé dans un vers du prologue : « Çrî Harşa est un fin poète..., etc. (Ratnâv. v. 6, Priyad. v. 3 ; Nâgân. v. 3). Pourtant une tradition constante affirmée par une série de pandits conteste ou plutôt dénie au roi de Canoge la paternité de ses œuvres ; le Kâvya-Prakâça* (p. 2) se contente de rappeler les libéralités de ce prince « qui combla d'argent Bâṇa, etc... ; » mais les commentateurs racontent tous, à propos de ce passage, la même légende : Harşa aurait acquis à prix d'argent la Ratnâvalî du poète Bâṇa. L'unanimité des commentaires ne prouve absolument rien ; il est trop probable qu'ils se sont copiés servilement. Harşa est le représentant classique du genre appelé petite comédie héroïque (*nâṭikâ*). Ratnâvalî et Priyadarçikâ rentrent l'une et l'autre dans cette catégorie. Le sujet de ces deux pièces est emprunté au cycle du roi Vatsa Udayana ; elles mettent en scène, comme Bhâsa l'avait fait déjà, les aventures amoureuses de ce prince inconstant. Harşa a repris sans scrupule des situations, des incidents, des moyens dramatiques employés déjà par Kâlidâsa, surtout dans Mâlavikâgnimitra ; d'autres qui nous paraissent originaux sont vraisemblablement imités ou copiés des poètes antérieurs et surtout de Bhâsa, comme le tableau de l'incendie en fait foi (*v. sup., p. 158*). L'invention dramatique n'a jamais été, dans le théâtre indien, une qualité prisée du public, et Harşa ne s'est point évertué à étonner les spectateurs par la variété de ses combinaisons. L'intrigue répète exactement celle de Mâlavikâ ; les noms seuls diffèrent.

I. Yaugandharâyaṇa, le ministre du roi Vatsa, a appris par

1. *Catalogue of the Chinese Tripiṭaka par B. Nanjio*, n° 1071.

une prophétie que la fille du roi de Ceylan, Ratnâvalî, doit assurer à l'homme qui l'épousera la domination du monde ; mais un obstacle empêche l'union de la princesse avec Vatsa : le roi aime d'un amour fidèle sa première épouse Vâsavadattâ, et le ministre craint d'indisposer la reine en proposant au roi ce mariage si désirable. Il imagine un plan aussi ingénieux que compliqué ; il demande la main de Ratnâvalî à son père, qui cède aux instances réitérées de Yaugandharâyaṇa, et qui envoie sa fille à Vatsa ; mais le bateau qui l'amène sombre près des côtes ; la princesse sauvée du naufrage est recueillie par des inconnus qui l'introduisent comme fille d'honneur dans le sérail de Vatsa, où elle reçoit le nom de Sâgarikâ. Vâsavadattâ qui a remarqué sa beauté et sa distinction l'éloigne des regards du roi. Mais la fête du printemps vient contrarier ses desseins. Vatsa suivi de son bouffon Vasantaka descend au parc pour assister aux ébats de son harem. Deux suivantes de la reine entrent en chantant le printemps et l'amour (*cf. Çak., act. VI*) : puis elles annoncent au roi que la reine l'attend pour rendre à Kâma ses hommages. Vatsa rejoint Vâsavadattâ : celle-ci aperçoit parmi ses suivantes Sâgarikâ, et elle la renvoie sous prétexte de chercher une perruche envolée. Les époux royaux honorent Kâma selon les rites prescrits; Sâgarikâ qui s'est dissimulée près d'eux croit voir le dieu en personne et l'adore de loin. La voix d'un héraut qui annonce l'heure du soir apprend à Sâgarikâ la vérité : c'est le roi Udayana qu'elle a vu, l'époux que son père lui destinait.

II. Deux suivantes qui se communiquent les nouvelles du palais apprennent au spectateur que le roi Vatsa a récemment appris l'art magique de faire éclore les fleurs hors de saison et qu'il va en faire l'expérience. Puis Sâgarikâ paraît, occupée à peindre le portrait du roi ; son amie Susaṃgatâ la rejoint et représente sur le même tableau Sâgarikâ auprès de Vatsa ; la princesse confie à son amie le secret de son amour. Un tumulte soudain les fait fuir : un singe s'est échappé de sa cage et épouvante les femmes du harem (*cf. Çak. acte I, ad fin.* et *Mâlav.*, le singe échappé qui effraie Vasulakṣamî, *acte IV*). La perruche confiée par la reine à Sâgarikâ s'envole dans ce désordre, et se perche sur un arbre du bosquet. Le roi entre justement dans ce bosquet avec son bouffon ; ils

entendent la perruche répéter la conversation des deux jeunes filles, et trouvent le tableau où sont peints les deux portraits. Sâgarikâ et Susaṃgatâ reviennent pour le prendre ; le bruit des voix les arrête ; elles se cachent et écoutent les déclarations amoureuses du roi. Tout à coup Susaṃgatâ sort de sa cachette, et révèle au roi la présence de son amante. Vatsa va la prendre par la main et lui exprime l'ardeur de ses sentiments ; leur dialogue amoureux est troublé par l'arrivée de Vâsavadattâ ; la reine voit le portrait, reconnaît sa suivante, et sort sans laisser éclater sa colère, sans répondre au roi qui essaie de l'apaiser (*cf. Mâlav. III et IV*).

III. — Le roi a chargé le bouffon de lui ménager une nouvelle entrevue, et Vasantaka a combiné avec Susaṃgatâ une ruse de nature à dépister les soupçons. Sâgarikâ prendra le costume de la reine, et Susaṃgatâ celui d'une autre fille d'honneur pour se rendre le soir auprès du roi. Mais leur plan a été surpris et communiqué à la reine Vâsavadattâ. Elle se présente, le soir venu, au rendez-vous et entend les déclarations passionnées qui s'adressent à une autre ; sa jalousie éclate en reproches amers ; le roi cherche en vain à obtenir son pardon ; resté seul, il se lamente. Sur ces entrefaites Sâgarikâ arrive ; les plaintes du roi frappent ses oreilles avant qu'elle le voie ; lasse d'une vie toujours malheureuse, elle veut en finir et prend la résolution de se pendre. Le bouffon l'aperçoit tandis qu'elle exécute son projet de suicide, et trompé par le costume, la prend pour Vâsavadattâ ; le roi accuse son inconstance qui va causer la mort de la reine et se précipite pour la sauver ; il reconnaît Sâgarikâ et se laisse entraîner à son nouvel amour. Vâsavadattâ à son tour, se reprochant sa cruauté excessive, revient sur ses pas pour demander pardon à son époux ; elle le trouve en tête-à-tête avec Sâgarikâ. Furieuse, elle emmène prisonniers la jeune fille et le bouffon (*cf. Mâlav. III et IV ad fin.*).

IV. La reine a renoncé à se venger du bouffon ; Sâgarikâ portera tout le châtiment. De sa prison, la princesse envoie au bouffon un collier précieux comme souvenir. Le roi qui a imploré en vain la pitié de Vâsavadattâ reçoit un message de victoire : Rumaṇvat a battu et soumis les Kosalas. Un magicien de passage se fait au même moment annoncer au roi qui

le prie d'entrer ; il offre de montrer ses talents devant le couple royal. Le spectacle magique est interrompu par l'arrivée de Bàbhravya et Vasubhûti, serviteurs du roi de Ceylan, qui viennent annoncer au roi le naufrage et la disparition de Ratnâvalî. L'émotion provoquée par cette nouvelle est encore augmentée par des cris sinistres : le feu a pris au gynécée. Vâsavadattâ accuse sa barbarie et supplie le roi de sauver Sâgarikâ. Vatsa entre dans le palais brûlant et la ramène évanouie. Le feu s'arrête brusquement; ce n'était qu'un tour du magicien. Bâbhravya et Vasubhûti reconnaissent d'abord le collier de Ratnâvalî, puis la princesse elle-même ; Vâsavadattâ retrouve dans Sâgarikâ sa cousine germaine et la donne en mariage au roi. Yaugandharâyaṇa mandé par le roi explique l'imbroglio : tout est son œuvre, depuis le naufrage jusqu'à l'incendie du prétendu magicien. Vatsa reconnaît les services de son ministre et bénit le destin favorable.

Priyadarçikâ est l'héroïne d'une aventure toute pareille.

I. Son père, le roi Dṛḍhavarma, l'a accordée en mariage à Vatsa, sans tenir compte des demandes répétées du roi de Kaliṅga. Le Kaliṅga profite d'un revers passager de Vatsa pour se venger de Dṛḍhavarma ; il le bat, le chasse de ses états ; Priyadarçikâ est recueillie par le roi Vindhyaketu, allié de son père. Mais Vindhyaketu offense Vatsa qui charge son général Vijayasena de châtier ce prince. La guerre est terminée quand la pièce commence : Vijayasena annonce à son maître la défaite et la mort de Vindhyaketu ; on a trouvé dans son palais une jeune fille éplorée qui semble être la fille du vaincu. Vatsa ordonne de la faire entrer dans son harem comme fille d'honneur attachée à la reine Vâsavadattâ ; elle portera désormais le nom d'Âraṇyakâ.

II. Le roi a vu Âraṇyakâ et il s'est épris d'elle. Pour distraire sa mélancolie amoureuse, il se promène à travers le parc avec son bouffon. Âraṇyakâ descend justement au jardin pour y cueillir des lotus sur l'ordre de la reine ; son amie Manoramâ vient l'aider et provoque ses confidences ; le roi, caché dans un bosquet auprès d'elle, apprend ainsi que sa passion est partagée. Manoramâ s'éloigne et laisse Âraṇyakâ seule ; les abeilles qui bourdonnent autour des lotus attaquent la jeune fille ; elle appelle au secours ; Vatsa accourt, la

défend et la serre dans ses bras. Manoramâ, attirée par les cris de son amie, revient sur ses pas ; Vatsa se cache, et Âraṇyakâ se retire lentement avec Manoramâ (*cf. Çak. I*, scène de l'abeille, *et ad fin.*).

III. La vieille confidente de la reine Vâsavadattâ, Sâṃkṛtyâyanî a composé sur les amours de Vatsa et de Vâsavadattâ un drame en plusieurs parties qu'elle fait représenter devant la reine. Âraṇyakâ joue le rôle de Vâsavadattâ, et Manoramâ celui du roi. Manoramâ et le bouffon combinent un plan qui doit permettre aux deux amants d'exprimer ouvertement leur passion mutuelle ; le roi jouera lui-même son propre personnage au lieu de Manoramâ. Le spectacle commence ; la vérité du jeu des acteurs trouble plusieurs fois Vâsavadattâ, mais Sâṃkṛtyâyanî lui rappelle que c'est une pure illusion ; cependant, choquée d'un détail de scène qui la blesse, la reine se retire de la salle ; en passant par la galerie de tableaux elle y trouve endormi le bouffon, le réveille, le questionne, et l'autre, encore engourdi par le sommeil, trahit le secret (*cf. Mâlav., IV*). Vâsavadattâ laisse éclater sa fureur et dédaigne de répondre au roi qui implore son pardon.

IV. Âraṇyakâ est, par ordre de la reine, jetée en prison ; Vatsa cherche en vain un moyen d'obtenir sa délivrance. Vijayasena vient annoncer une nouvelle victoire : le Kaliṅga est vaincu et Dṛḍhavarma rétabli sur son trône ; le chambellan de Dṛḍhavarma apporte en même temps les remerciements de son maître ; la perte de sa fille Priyadarçikâ est le seul nuage de son bonheur. Soudain Manoramâ entre effarée : Âraṇyakâ s'est empoisonnée. Vâsavadattâ prise de remords ordonne de l'amener au plus vite ; Vatsa sait les formules qui annulent l'effet du poison. On introduit Âraṇyakâ mourante ; le chambellan reconnaît en elle la princesse royale. Tous sont consternés ; mais Vatsa emploie ses moyens magiques (*cf. Mâlav. IV*), et la jeune fille reprend lentement conscience. Vâsavadattâ reconnaît en Priyadarçikâ sa cousine et la donne au roi comme légitime épouse.

L'action des deux petites comédies est assez mince ; ce n'est qu'une aventure de harem comme en voyaient souvent les palais indiens ; les situations n'ont rien de très compliqué

ni de très émouvant; elles sont exactement conformes aux données techniques; les personnages répondent également aux types théoriques, sans la moindre nuance d'originalité. Vatsa est le héros du genre noble et gai, Sâgarikâ ou Âraṇyakâ l'héroïne ingénue, Vâsavadattâ la rivale d'âge et de rang supérieurs; Susaṃgatâ et Manoramâ figurent les compagnes conventionnelles, Sâṃkṛtyâyanî la parivrâjikâ *. Le bouffon, le chambellan, le général, ne sont que du Bharata en action. Ainsi s'explique sans doute la rare fortune de Ratnâvalî dans la littérature technique; c'est elle que le Daça-Rûpa cite le plus souvent comme exemple à l'appui des règles qu'il trace, et le Sâhitya-Darpaṇa fait de même. L'une et l'autre œuvres ne sont pourtant pas sans mérites: l'intrigue y est conduite habilement, et, si douteuse que soit l'originalité des procédés dramatiques de Harṣa, l'usage qu'il en fait est certainement adroit. La perruche qui répète à Vatsa les aveux de Sâgarikâ, le déguisement des deux suivantes et le double quiproquo, l'incendie magique du gynécée dans Ratnâvalî; la scène de l'abeille, la double comédie dans Priyadarçikâ sont des inventions ou tout au moins des moyens scéniques d'un goût heureux. Les arts auxiliaires de la poésie concourent dans une juste mesure à embellir les deux œuvres: la mimique, la danse, le chant et la musique font corps avec l'action. Enfin la poésie érotique et galante laisse encore quelque place aux descriptions: le printemps (Ratnâv. I), l'heure du soir (I, III), le parc (III et Priyad. II), le palais (IV), les tours du magicien (IV), l'incendie (IV) la bataille (IV et Priyad. I). La poésie de Harṣa n'a ni la fraîcheur, ni la grâce, ni la richesse d'imagination de Kâlidâsa; les nombreux exemples tirés de Ratnâvalî que nous avons traduits plus haut suffisent à le prouver. Elle a pourtant ses mérites propres, qui la maintiennent à un rang élevé: elle charme surtout par une qualité rare dans l'Inde, la simplicité de la pensée et la simplicité de l'expression; la langue est claire, nette, classique, les images justes et délicates plutôt que neuves *.

Les mêmes mérites se représentent dans le troisième drame de Harṣa, le Nâgânanda, et empêchent de l'attribuer à un auteur distinct, malgré les différences considérables qui le séparent des deux petites comédies. Il semble que le poète

ait voulu prévenir toute contestation de paternité en employant dans chacune de ses trois pièces le même prologue, et en insérant dans chacune d'elles des vers empruntés à une autre: c'est par ce système que les poètes indiens se plaisent à garantir l'authenticité de leurs productions et à affirmer leur identité *. Le vers 6 de Ratnâv. est répété dans Priyad. I, v. 3 et Nâgân. v. 3; le vers 87 de Ratnâv. se retrouve dans Priyad. IV, v. 12; le vers III, 10 de Priyad. dans Nâgân. I, 14; et le vers III, 3 de Priyad. dans Nâgân. IV. v. 1. Le Nâgânanda est un drame d'inspiration bouddhique, et la bénédiction initiale est adressée au Bouddha, au lieu de Çiva et Gaurî invoqués dans les deux autres pièces ; le bouddhisme, il est vrai, y est fort mitigé, et la déesse Gaurî apparaît même au dernier acte pour récompenser le héros : M. Cowell[1] a essayé de déterminer l'année et le jour où le Nâgânanda fut représenté pour la première fois. Hiouen-Thsang mentionne une grande fête célébrée à Prayâga, au confluent du Gange et de la Yamunâ, et où le roi Harṣa distribua ses libéralités aux brahmanes, aux bouddhistes et aux jainas ; la fête dura plusieurs jours ; le premier jour, Harṣa consacra une statue au Bouddha, le second, à Sûrya, et le troisième, à Çiva. Dix-huit rois vassaux de Harṣa assistaient à la cérémonie. M. Cowell incline à croire que le Nâgânanda fut joué le premier jour des fêtes, et Ratnâvalî le troisième, et il rappelle à l'appui de son hypothèse la mention dans le prologue « des rois assemblés pour écouter l'œuvre nouvelle ». La supposition est ingénieuse, mais aucun argument ne permet de la soutenir ni de la combattre. Notons pourtant le passage où le pèlerin chinois I-tsing*, qui écrivait cinquante ans après Hiouen-Thsang, indique clairement une représentation du Nâgânanda, mis en scène avec de la musique et de la danse par le roi Harṣa. Le pieux pèlerin n'eût pas parlé de ce drame, s'il n'avait été qu'une œuvre littéraire sans rapport direct avec la religion.

L'histoire du Bodhisattva Jîmûtavâhana est une de ces nombreuses légendes édifiantes que le bouddhisme a inventées ou propagées pour enseigner aux hommes la charité exaltée jusqu'à la folie sublime du sacrifice. Des Avadânas elle passa

1. Préface de la trad. anglaise de Palmer Boyd.

dans les recueils de contes ; la Bṛhatkathâ en donne un double récit (*livres IV et IX de Kṣemendra, IV et XII de Somadeva*) ; insérée dans les *Vingt-cinq contes du Vampire,* elle a passé, avec cette collection si populaire, dans tous les dialectes de l'Inde et jusque dans la Mongolie. Harṣa n'a pas modifié les données de la légende, pour les transporter à la scène ; il l'a prise telle qu'elle se présente dans les contes du Vampire. Le prince Jìmûtavâhana détermine son père, le vieux roi Jìmûtaketu, à abdiquer pour vivre dans un ermitage ; après avoir assuré le bonheur de ses sujets, le roi abandonne le trône à des parents ambitieux et va s'établir avec sa femme et son fils au mont Malaya. Jîmûtavâhana s'y lie d'amitié avec le prince des Siddhas, Mitrâvasu ; il entend un jour la sœur de son ami, Malayavatî, jouer du luth et chanter; il s'approche, la regarde, et s'en éprend sans la connaître ; elle le voit à son tour, et l'aime aussitôt. Leur première entrevue est brusquement interrompue, mais ils se cherchent et ne tardent pas à se retrouver ; la voix de la déesse Gaurî a promis Jìmûtavâhana comme époux à Malayavatî ; Mitrâvasu désirait justement proposer sa sœur au Vidyâdhara ; les parents y consentent sans peine, et les noces se célèbrent joyeusement. Mais, un jour, Jìmûtavâhana qui se promenait en compagnie de Mitràvasu aperçoit une montagne d'ossements, il questionne son ami et apprend que ce sont là les débris des serpents offerts chaque jour, en vertu d'un pacte ancien, à l'oiseau céleste Garuḍa ; Jîmûtavâhana prend aussitôt la résolution de se sacrifier pour sauver une victime : il éloigne Mitrâvasu et se dirige vers l'endroit fatal : il entend des pleurs et des sanglots ; c'est la mère du serpent Çaṅkhacûḍa qui accompagne son fils désigné par le sort pour servir d'offrande ; le prince essaye de la consoler et lui annonce sa résolution : mais tant de magnanimité l'étonne, et elle refuse d'accepter la substitution : elle essaie même de l'en dissuader. C'est en vain : Jîmûtavâhana profite du moment où Çaṅkhacûḍa est entré avec sa mère dans le temple de Gokarṇa pour en adorer le dieu, et il s'offre à Garuḍa qui l'emporte. Mais un joyau de sa couronne tombe du ciel à terre, juste aux pieds de Malayavatî ; effrayée, inquiète, elle le remet à ses beaux-parents qui partent avec elle à la recherche de leur

fils ; Çaṅkhacûḍa à sa sortie du temple a vu le sacrifice consommé, il s'élance à la suite de Garuḍa que la constance de sa victime a surpris, lui révèle son erreur, et réclame ses droits à mourir. Il est trop tard : Jìmûtavâhana tombe mort au moment où ses parents le rejoignent. Garuḍa reconnaît son crime et se laisse aller à la douleur. Gaurî apparaît alors, ressuscite le prince, et fait en sa faveur pleuvoir l'ambroisie : tous les serpents dévorés par Garuḍa reviennent à la vie*, et l'oiseau jure de cesser à jamais ses vengeances cruelles.

Harṣa était trop étranger aux passions religieuses pour consacrer les cinq actes de son nâṭaka à l'exaltation de la charité bouddhique, et trop docile aux règles du genre dramatique pour s'inspirer d'un sentiment que Bharata n'avait point reconnu. Les trois premiers actes du Nâgânanda ne sont guère que la mise en œuvre du drame théorique. I. Jîmûtavâhana et Malayavatî se rencontrent comme dans le conte ; le héros caché entend les confidences amoureuses de la jeune fille et le récit d'un songe où Gaurì lui a montré son futur époux ; le bouffon met brusquement les amants en présence : ils se déclarent timidement leur amour lorsqu'arrive un ascète qui rappelle Malayavatî à l'ermitage. II. Malayavatì, tourmentée par la fièvre, vient chercher la fraîcheur dans un bosquet, et s'y étend sur un banc de pierre ; les soins de ses compagnes n'apaisent point son ardeur ; un bruit de pas la fait fuir : Jîmûtavâhana entre dans le bosquet, exhale sa passion, et peint sur le banc le portrait de la jeune fille ; Mitrâvasu vient lui offrir la main de sa sœur : Jîmûtavâhana, qui ignore le nom et la condition véritables de celle qu'il aime, refuse ; la princesse l'entend, se croit dédaignée et veut se pendre (*cf. Ratnâv. III*) ; ses amies appellent au secours ; Jîmûtavâhana accourt, la ranime, la rassure ; et pour la convaincre de son amour, il lui montre le portrait qu'il a dessiné. Le héros et l'héroïne échangent leurs serments et le mariage est conclu. — III. Les noces achevées, les époux se promènent dans le parc.

Le sacrifice du Vidyâdhara remplit la seconde partie du drame ; c'est là l'élément original du sujet : le sentiment érotique cède la place au pathétique, à l'effroyable et au calme. Les six scènes du quatrième acte et les sept du cinquième sont directement empruntées au conte ; les analyser serait

répéter l'analyse que nous avons donnée plus haut. Le quatrième commence à la promenade de Mitrâvasu avec Jîmûtavâhana et s'arrête au moment où Garuḍa emporte sa victime volontaire ; le cinquième met en scène l'inquiétude des parents, la douleur de Çankhacûḍa, la mort du prince, la réunion, le repentir de l'oiseau et le miracle de Gaurì.

La poésie des hors-d'œuvre occupe une large place dans le Nâgânanda ; les descriptions y abondent : le mont Malaya, l'ermitage, l'heure de midi (I), l'heure du bain (II), le jardin aux jets d'eau (*cf. Priyad. II et Ratnâv. III*), le festin de noces, le coucher du soleil (III), la forêt, la marée (IV) sont tour à tour dépeints par l'auteur plus que par les personnages; la poétique de convention peut aussi revendiquer de nombreux passages dans les trois premiers actes ; le héros et l'héroïne sont les amoureux ordinaires du théâtre impersonnel ; enfin la division du sujet en deux parties et le développement excessif de la première nuisent à l'effet d'ensemble. Cependant, malgré tous ces défauts, le Nâgânanda mérite d'être compté parmi les chefs-d'œuvre du théâtre indien. L'intérêt scénique s'y maintient même dans les scènes banales du héros et de l'héroïne ; si la passion amoureuse n'y trouve pas d'accent original, si les procédés dramatiques manquent de nouveauté, les tableaux sont du moins agencés habilement avec un art et un goût également sûrs. Le poète a su d'ailleurs, à défaut de l'amour, exprimer dignement d'autres sentiments plus rares dans ce théâtre ; l'esprit de charité, la soif du sacrifice, l'ardeur de la foi, la constance de la volonté, la douleur maternelle ont inspiré à Harṣa des accents simples et émouvants. Il a ranimé les figures de la légende et les a marquées d'une empreinte originale ; le prince Jîmûtavâhana est un caractère, et le plus bel éloge qu'on puisse faire de cette création est de constater les discussions qu'elle souleva dans les écoles de rhétorique. Les théoriciens eurent grand'peine à faire entrer dans les cadres étroits de leurs classifications cette belle âme aussi prompte à l'amour qu'au renoncement suprême [1].

Harṣa a introduit dans l'action, pour la varier et l'égayer, deux personnages empruntés à la poétique du genre : le

1. V. *sup.*, p. 65 sqq.

bouffon Âtreya et le bel esprit (viṭa) Çekharaka. Âtreya est, comme tout vidûṣaka, un vieux brahmane, idiot, lourdaud, gourmand, daubé et berné par tout le monde; l'inspiration bouddhique du drame a peut-être entraîné l'auteur à charger avec vigueur les traits de cette figure grotesque. Le théâtre indien, si pauvre en scènes vraiment comiques, peut au moins montrer dans le Nâgânanda un chef-d'œuvre de comédie-bouffe: le bel-esprit Çekharaka sort enivré du banquet nuptial, il aperçoit le bouffon couvert d'un manteau qui le préserve des abeilles, le prend pour sa bien-aimée Navamâlikâ, l'embrasse, le cajole; Navamâlikà survient; le bel-esprit reconnaît sa méprise, oblige le brahmane à se prosterner devant la suivante, et le force à boire de l'alcool (III); bientôt après le pauvre Âtreya est victime d'une autre espièglerie: Navamâlikà, en présence des nouveaux époux, lui barbouille la figure avec du jus de tamâla. La Mṛcchakaṭikâ seule offre des exemples d'une pareille verve drôlatique.

Le protégé de Harṣa, Bâṇa, auquel on a voulu attribuer les drames de son royal patron, semble en avoir composé à son propre compte. Un commentateur (Guṇavinayagaṇi, sur la Nalacampû; dans *Peterson, Kâdambarî, Introd.*) cite une stance d'un drame de Bâṇa intitulé Mukuṭatâḍitaka. Une autre comédie héroïque, le Pârvatîpariṇaya, se présente au lecteur comme l'œuvre de Bâṇa *; la stance du prologue où l'auteur se nomme est identique à une stance de la Kâdambarî, dont l'authenticité n'est point contestée; cette concordance est à elle seule une présomption sérieuse *. Si c'est réellement l'auteur du Harṣacarita, de la Kâdambarî, et du Caṇḍîçataka qui a composé ce drame, on ne peut le considérer que comme un essai de jeunesse, tant l'œuvre est pauvre d'invention et d'imagination. Il est impossible de concevoir une pièce plus entièrement dénuée d'intérêt. Les cinq actes sont vides d'action; des conversations, des récits, des messages et des descriptions les remplissent. Pourtant le Pârvatîpariṇaya mérite à un autre point de vue de fixer l'attention: aucune œuvre du théâtre indien ne révèle plus clairement les rapports étroits du drame avec l'épopée savante (mahâkâvya). Ce n'est pas seulement le sujet qui est emprunté au Kumârasaṃbhava de Kâlidâsa; le poète suit pas à pas les traces

de son modèle ; il se contente de découper en actes les chants de l'épopée. M. Glaser a donné, à la suite de son édition, une analyse curieuse du drame en le comparant constamment avec le poème : le premier acte correspond exactement au premier chant ; il n'a que trois personnages : Nârada, Himavat et Menâ qui combinent les moyens d'amener un mariage entre Çiva et Pârvatî ; le second acte répond au second chant et à la première partie du troisième (jusqu'au vers 23) : les dieux menacés par Târaka tiennent conseil et chargent Kâma de leurs intérêts ; Kâma doit rendre Çiva amoureux et l'unir à Pârvatî, car le fils né de cette union doit vaincre le redoutable démon ; le troisième acte suit les chants III et IV : Bṛhaspati et Indra sont anxieux ; Nârada et Rambhâ viennent leur annoncer le châtiment infligé par Çiva à l'Amour, qui a été réduit en cendres par le seul regard du dieu ; le quatrième acte est parallèle au cinquième chant : Çiva envoie Nandin se renseigner près de Jayâ et de Vijayâ, les compagnes de Pârvatî, puis il se présente à la jeune fille et se manifeste sous sa forme divine ; leur mariage est décidé. Il se conclut à l'acte V (= *Kumâras. VI et VII*) qui met en scène les cérémonies nuptiales. Sur ce pauvre canevas le poète a broché la description du monde, celle de l'Himavat, celle de l'ermitage divin et tous les lieux communs de la poétique. Les personnages ne sont que des mannequins inertes. Expert sans doute en théorie, le poète a cru sur la foi des traités que ces ornements placés bout à bout pouvaient former une œuvre dramatique ; bien d'autres après lui ont été dupes de la même illusion.

LA MṚCCHAKAṬIKÂ DE ÇÛDRAKA

Nous avons jusqu'ici laissé de côté dans notre historique un drame et un poète qu'on est accoutumé à voir placés, par droit d'ancienneté, en tête du théâtre indien ; l'opinion courante, en Europe du moins*, considère Çûdraka comme un prédécesseur de Kâlidâsa, et la Mṛcchakaṭikâ comme antérieure à Çakuntalâ. C'est là un préjugé qui ne repose sur aucune base solide* ; généralement accepté sans discussion,

il égare ceux qui tentent de suivre l'évolution du genre dramatique dans l'Inde. Le prologue qui attribue la pièce au roi Çûdraka ne mérite guère de confiance puisqu'il raconte la mort du poète qui l'écrivit : « Quand il eut atteint l'âge de cent ans et dix jours, Çûdraka entra dans le feu. » Cette anomalie, loin de dérouter les commentateurs, les a séduits ; car elle leur donne l'occasion de déployer toutes les subtilités. Lallâdîkṣita explique gravement que Çûdraka emploie le passé par rapport au directeur qui récite la stance ; il avait prévu la date précise de sa mort en étudiant son horoscope, et il la notait à l'avance pour les générations futures. Un pandit de science sérieuse et qui connaît les travaux européens, Maheçacandra Nyâyaratna, a soutenu récemment encore cette interprétation devant la Société Asiatique du Bengale (*Proceedings, August 1887*) ; cependant il propose une autre explication si la première est repoussée ; l'entrée du roi dans le feu se rapporterait à la cérémonie appelée *Agnisamdropaṇa* qui se pratique au moment d'embrasser la vie ascétique. Un critique occidental est en droit de négliger ce double système, et de rester ferme en son scepticisme. M. Windisch, qui admet ou plutôt qui pose en principe l'antiquité de la Mṛcchakaṭikà n'a pu s'empêcher cependant de remarquer l'étrangeté des éloges accordés à Çûdraka : « Il savait le Ṛg-Veda, le Sâma-Veda, le calcul, l'art des courtisanes, et la pratique de l'éléphant (v. 4) ». C'est d'après les données de la pièce, observe M. Windisch, qu'on a ainsi reconstitué les connaissances de l'auteur[1].

Le nom de Çûdraka est aussi familier à la littérature qu'il est étranger à l'histoire littéraire. Çûdraka est, comme Vikramâditya, le héros ou plutôt le centre d'un vaste cycle de contes. Il règne tantôt à Vidiçà (*Kâdamb.*), tantôt à Çobhavatî (*Kathâ-S. S.*), tantôt à Vardhamânâ (*Vetâla*). Une légende, qui se retrouve dans plusieurs recueils (*Kathâ-S. S. 78 ; Vet. 4 ; Hitop. III*) le représente sauvé d'une mort imminente par le sacrifice d'un brahmane qui se tue pour assurer au roi une vie de *cent ans*. Le Daçakumâra (p. 100) fait une courte allusion aux aventures de Çûdraka dans plusieurs existences

1. *Der Griechische Einfluss im Indischen Drama*, p. 70.

successives ; le Harṣacarita rappelle brièvement le moyen adroit dont il se servit pour faire disparaître son ennemi Candraketu, prince de Cakora (p. 174) ; la Râjataranginî le mentionne avec Vikramâditya comme un type de fermeté. Les Purâṇas connaissent son nom ; le Skandapurâṇa le fait régner avant les Nandas, en l'an de Kali 3290 (= 189 ap. J.-C.), sept cent dix ans avant Vikramâditya*. Enfin deux précurseurs de Kâlidâsa, Râmila et Somila, avaient composé en collaboration une légende de Çûdraka (Çûdrakakathâ, *v. sup. p. 160*). Ainsi dès cette époque le personnage de Çûdraka n'avait aucune réalité et appartenait entièrement à la fable. D'autre part, le nom de Çûdraka se trouve cité pour la première fois comme nom d'auteur dans la Kâvyâlaṃkârasûtravṛtti de Vâmana*, qui écrivait dans la seconde moitié du VIIIe siècle, sous le règne de Jayâpîḍa dont il était le ministre. Vâmana renvoie le lecteur « aux ouvrages de Çûdraka, etc. » (31, 24). Il s'agit certainement de la Mṛcchakaṭikâ dont plusieurs vers sont cités comme exemples dans le traité de Vâmana. Bâṇa ne le mentionne pas dans le préambule du Harṣacarita où il célèbre les grands écrivains qui l'ont précédé ; Kâlidâsa ne le nomme pas dans le prologue de Mâlavikâ parmi les dramaturges fameux. Sa renommée n'était donc pas établie sans doute au milieu du VIIe siècle. Le caractère de la pièce empêche-t-il d'en fixer la date entre ces deux termes extrêmes, Bâṇa et Vâmana ? M. C. Kellner[1] a rassemblé les arguments allégués en faveur de l'antiquité de la Mṛcchakaṭikâ ; les uns sont d'ordre littéraire, les autres d'ordre social : la simplicité de la langue, les faiblesses de la composition, l'abondance des épisodes, le morcellement de l'action, le développement de certains rôles d'une part, et de l'autre les mœurs des personnages, l'état de la société et la place considérable du bouddhisme ont paru distinguer ce drame de tous les autres et déceler une époque antérieure à l'âge classique du théâtre.

Analysons d'abord la pièce pour en mieux distinguer les éléments essentiels.

I. Le matin. Cârudatta s'entretient avec le bouffon Mai-

1. *Programm. Zwickau* 1872.

treya; ils expriment les tristesses et les amertumes de la pauvreté. Sur la place que borde la maison de Cârudatta, entre précipitamment la courtisane Vasantasenâ: Saṃsthânaka, le beau-frère illégitime du roi, la poursuit, accompagné par le bel-esprit et un domestique. Les sollicitations pressantes des trois personnages ne parviennent pas à émouvoir Vasantasenâ qui, serrée de près, échappe à la faveur de l'obscurité et grâce à la complicité du bel-esprit; elle se réfugie chez Cârudatta. Saṃsthânaka s'adresse en vain à Maitreya pour obtenir que la courtisane lui soit livrée; il se retire. Cârudatta aperçoit Vasantasenâ chez lui; il la traite avec égards et lui propose de la ramener chez elle; elle consent avec joie, mais elle laisse en dépôt chez Cârudatta ses bijoux en prétextant qu'elle craint de rencontrer encore des voleurs.

II. Vasantasenâ cause avec une de ses servantes et trahit le secret de son amour pour Cârudatta. Au dehors, des joueurs se prennent de querelle; un masseur ruiné par un coup de dés s'enfuit du tripot sans payer; le patron et un acolyte le poursuivent, le rouent de coups; mais ils sont attaqués à leur tour par un autre joueur, et le masseur profite de la bagarre pour se réfugier chez Vasantasenâ; il se présente devant elle comme un ancien serviteur de Cârudatta: c'est un titre suffisant à la pitié de l'amante. Elle désintéresse le patron du tripot qui réclame son dû, et le masseur, dégoûté de sa vie, prend la résolution d'entrer dans les ordres bouddhiques. Nouveau tumulte dans la rue: un éléphant furieux s'est échappé de l'écurie; il est arrêté par un serviteur de Vasantasenâ qui revient fier de son exploit et couvert d'un manteau qu'un malheureux lui a donné en récompense. Vasantasenâ reconnaît le manteau de Cârudatta.

III. Cârudattâ et le bouffon reviennent d'un concert, la tête encore bercée par la musique; ils se mettent au lit; Maitreya doit garder le coffret de bijoux déposé par la courtisane, mais il s'endort en même temps que son maître. Le brahmane Çarvilaka, en quête d'un trésor qui lui permette d'acheter la liberté de Madanikâ, une esclave de Vasantasenâ qu'il aime, se glisse adroitement dans la chambre, et guidé par les paroles échappées en rêve au bouffon, il dérobe la cassette. Les deux dormeurs se réveillent et constatent le vol; Câru-

datta craint d'être soupçonné d'avoir détourné les bijoux; son épouse pour sauvegarder leur réputation se défait de son dernier collier et l'envoie à Vasantasenâ en compensation des bijoux perdus.

IV. Çarvilaka, possesseur de la somme nécessaire, arrive chez Vasantasenâ et raconte à Madanikâ le vol qu'il a commis chez Cârudatta. La servante, au nom du brahmane, se récrie et conseille à son amant de remettre à la courtisane les bijoux comme s'il était chargé d'une simple commission. Vasantasenâ, qui a assisté à l'entretien sans se laisser voir, feint de croire au récit de Çarvilaka, et lui accorde en récompense Madanikâ. Soudain on entend proclamer au nom du roi l'incarcération du berger Âryaka, que les devins ont désigné comme le prochain successeur du souverain régnant Pâlaka. Âryaka est un ami de Çarvilaka; celui-ci sacrifie l'amour à l'amitié et sort aviser aux moyens de délivrer le prisonnier. Maitreya arrive alors, traverse les huit cours du palais qu'il décrit longuement, rejoint Vasantasenâ au jardin et lui remet le collier destiné à remplacer la cassette, perdue au jeu, dit-il, par Cârudatta. La courtisane joue l'ignorante et feint d'accepter la substitution.

V. Le bouffon revient chez Cârudatta et lui raconte son entrevue. Un orage éclate. Vasantasenâ, ardente d'amour, se fait accompagner par le bel-esprit jusqu'à la porte de son amant, se présente seule, et reprenant à son compte le mensonge délicat de Cârudatta veut lui remettre une cassette de bijoux en échange du collier qu'elle a perdu au jeu. Cârudatta et le bouffon reconnaissent la cassette; la vérité tout entière se révèle; les amants, réunis, passent la nuit ensemble.

VI. Au matin, Vasantasenâ veut rendre à l'épouse de Cârudatta son collier; celle-ci refuse de reprendre un bien donné par son mari. Le petit Rohasena, fils de Cârudatta, entre tout chagrin; il ne veut plus d'un chariot de terre pour s'amuser; il réclame un chariot d'or. Vasantasenâ lui donne ses bijoux pour acheter le jouet; puis elle commande son palanquin pour aller rejoindre Cârudatta au parc voisin, domaine de Saṃsthânaka. Un embarras de voiture encombre la rue. Le cocher de Saṃsthânaka, qui lui amène sa litière, quitte un instant son siège pour aider un camarade. Vasantasenâ, trompée par

la ressemblance des palanquins, monte dans celui de Saṃsthânaka ; le sien est occupé aussitôt par un hôte inattendu : Âryaka s'est évadé, cherche un refuge, voit la litière vide, s'y glisse ; il est surpris par les officiers de la police royale ; mais l'un d'eux le laisse échapper, par bienveillance, en cherchant querelle à son acolyte.

VII. Cârudatta et le bouffon se promènent au parc ; ils voient descendre du palanquin Âryaka qui implore leur pitié ; ému, Cârudatta lui laisse le palanquin pour continuer sa fuite, et il s'en va, inquiet du retard de Vasantasenâ.

VIII. Le nouveau moine bouddhiste, l'ancien masseur, vient laver sa robe à l'étang du parc ; arrive Saṃsthânaka, suivi du bel-esprit et d'un esclave ; il cherche querelle au moine, l'insulte et le bat. Le cocher Sthâvaraka amène la litière, où est montée, sans qu'il le sache, Vasantasenâ ; furieux de ses mépris, Saṃsthânaka se précipite sur elle, essaie encore en vain de l'adoucir, et impatient de se venger il demande au bel-esprit et au domestique de la tuer ; tous deux s'y refusent avec horreur. Il feint de reprendre son calme, éloigne ces deux témoins gênants, et frappe à coups redoublés la courtisane. Le bel-esprit revient sur ses pas, voit l'attentat, et pris de dégoût, passe au camp d'Âryaka ; Saṃsthânaka se promet d'enchaîner le domestique dès son retour en ville ; il enterre sous des feuilles sèches Vasantasenâ qu'il croit morte et se retire. Le moine rentre en scène, pour étendre à sécher sa robe ; il voit un corps sous les feuilles, le dégage, reconnaît Vasantasenâ sa libératrice ; il la ranime et l'emmène à son cloître pour y recevoir des soins.

IX. Saṃsthânaka se présente au tribunal, traite insolemment le juge, dénonce le meurtre de Vasantasenâ, accuse Cârudatta du crime ; le juge mande comme témoin la mère de Vasantasenâ, qui défend Cârudatta contre les imputations de Saṃsthânaka, puis Cârudatta lui-même ; l'officier de police vient déposer à son tour au sujet de la fuite d'Âryaka, et sa déposition se tourne contre Cârudatta. Maitreya que Cârudatta avait chargé de rapporter à Vasantasenâ ses bijoux, qu'elle avait donnés au petit Rohasena, entre en passant au tribunal ; il s'emporte contre l'accusateur et laisse tomber dans sa colère tous les bijoux qu'il porte. Tous les témoins les recon-

naissent comme ceux de la victime, et le juge trompé par tant d'indices condamne Cârudatta à l'exil ; mais le roi Pâlaka aggrave la peine et le condamne à mort.

X. Deux Caṇḍâlas conduisent Cârudatta au supplice ; les exécuteurs mêmes sont émus et déplorent l'acte qu'ils vont commettre ; le condamné reste ferme, il adresse à son jeune fils des adieux nobles et dignes ; Sthâvaraka, le cocher, entend proclamer dans la rue la sentence de mort ; il brise ses chaînes, révèle la vérité. Saṃsthânaka s'en débarrasse par un nouveau mensonge. Au moment où les Caṇḍâlas lèvent leur glaive, Vasantasenâ se présente avec le moine qui l'a secourue ; les amants expriment avec leur anxiété la joie de se revoir. On entend crier : Vive Âryaka, et Çarvilaka vient annoncer le meurtre de Pâlaka et l'avènement du nouveau souverain. La foule réclame la mort de Saṃsthânaka, mais Cârudatta lui accorde la vie sauve. Le roi nomme le masseur supérieur général des couvents bouddhiques, Cârudatta gouverneur d'une province, et confère à Vasantasenâ le titre de femme libre (vadhû) qui permet à Cârudatta de l'épouser.

La pièce est une comédie d'invention (prakaraṇa) de l'espèce mêlée (saṃkîrṇa). Elle est tirée de l'imagination du poète, et ne repose sur aucune légende épique ou mythique ; elle a un brahmane pour héros et deux héroïnes, l'une courtisane, l'autre épouse légitime. Ce genre est peu représenté dans les ouvrages dramatiques que nous connaissons : outre Mâlatîmâdhava dont nous parlerons tout à l'heure, nous n'avons trouvé que les prakaraṇas suivants : Mallikâmâruta par Uddaṇḍa Kavi, Puṣpabhûṣita[1] et Taraṅgadatta ou Rangadatta[2] ; nous savons aussi par un vers de la Sûktimuktâvalî[3], que Çivasvâmin, un des poètes protégés par Avantivarman (857-884 av. J.-C.) avait composé plusieurs prakaraṇas. Le petit nombre des ouvrages cités avec cette qualification dans les catalogues de manuscrits s'explique facilement par la confusion fréquente du prakaraṇa avec le nâṭaka ; en effet, hormis la Mṛcçhakaṭikâ, les prakaraṇas connus sont tous du genre

1. *Daça-R. III*, 38 ; *Sâhit. D.* 511.
2. *Ib.*
3. *Laghukâvyamâlâ III*, 132 *en note.*

pur, avec des personnages de rang élevé; la distinction des deux genres s'efface alors presque entièrement. Le titre de la Mṛcchakaṭikâ rappelle un détail d'une scène épisodique, le *chariot de terre* que Vasantasenâ remplit de bijoux pour calmer le petit Rohasena. Ce détail, il est vrai, ne manque pas d'importance, car les bijoux doivent au neuvième acte servir de preuves contre Càrudatta.

L'argument historique tiré des mœurs mises en scène a peu de valeur; nous avons eu déjà l'occasion de l'observer à propos de Mâlavikâ. La société indienne n'a certainement jamais ressemblé au tableau qu'en trace la Mṛcchakaṭikâ. Il est assez naturel de croire qu'au temps de Çûdraka, si reculé qu'on l'imagine, les bergers ne parvenaient pas, sans intrigues, dans l'espace de trois jours, à la royauté; que les courtisanes, même parmi les plus belles d'Ujjayinì, n'avaient pas de palais aussi vastes et aussi somptueux que la résidence de Vasantasenâ; enfin que les voleurs, même les plus expérimentés, ne se piquaient pas d'opérer avec la méthode scientifique de Çarvilaka. La vie intense dont Çûdraka anime l'action et les personnages donne l'illusion de la réalité; on se croit au beau milieu d'Ujjayinî; mais une comparaison avec la littérature des contes dissipe cette erreur. Nous sommes, comme dans le reste du théâtre indien, en pleine convention, en pleine fantaisie.

Les types et les mœurs de la Mṛcchakaṭikâ sont empruntés au monde imaginaire des contes et des romans et conformes à la théorie de ces genres littéraires. Ce n'est pas seulement à l'art dramatique que l'Inde a appliqué son génie de classification et sa patience minutieuse ; les beaux-arts, les métiers ordinaires, les professions même les plus viles ont eu de bonne heure leurs théoriciens et leurs législateurs; les Conseils d'une Entremetteuse[1], composés sous le règne de Jayâpîḍa par Dâmodaragupta (VIIIe siècle), le Kalâvilâsa de Kṣemendra[2] et la Samayamâtṛkâ du même auteur, imitations poétiques d'ouvrages antérieurs, montrent clairement le caractère de ces leçons techniques ; le Daçakumâracarita, de Daṇḍin (VIIe

1. *Kuṭṭanîmata*, publié dans la *Kâvyamâlâ*, 1887.
2. Publié *ib*, 1886.

siècle), mentionne un Traité du Vol par un filou légendaire appelé Karṇîsuta, ou Kalâṅkura, ou Mûlabhadra ou bien encore Mûladeva.

L'histoire de la courtisane amoureuse, follement éprise d'un jeune homme pauvre, est un de ces vieux récits que l'humanité ne se lasse pas d'entendre. La Bṛhatkathâ raconte (II, 12) comment une riche hétaïre, Rûpiṇikâ, se prit de passion pour le pauvre brahmane Lohajaṅgha sans tenir compte des avis de sa mère qui était femme d'expérience, comment la vieille éloigna l'amant improductif, et quelle vengeance il tira d'elle plus tard (X, 58); ailleurs le récit rappelle d'une manière frappante la Mṛcchakaṭikâ : la belle Kumudikâ aime un pauvre brahmane que le roi d'Ujjayinî a fait jeter en prison; elle s'attache à la fortune du prince détrôné Vikramasiṃha, l'aide par ses subsides à reconquérir le trône, et le souverain rétabli délivre le prisonnier et marie les amants. Dans le Daçakumâra (II), Râgamañjarî, quoique fille d'une courtisane, veut épouser un jeune homme pauvre, mais honnête, et la mère, désolée de ce coup de tête, s'adresse au roi pour ramener sa fille au *devoir*.

Les épisodes de l'action dans notre drame n'ont rien de plus précis ni de plus positif comme peinture de mœurs : la Bṛhatkathâ et le Daçakumâra abondent en histoires de joueurs; le jeu était la plaie de l'Inde dès l'époque légendaire : le héros du Mahâbhârata, Yudhiṣṭhira, le devoir incarné, pose en enjeu sa femme, la vertueuse Draupadî, et la perd par un coup de dés; le Daçakumâra (II) décrit le tripot avec son agitation fiévreuse et ses querelles constantes; chez Somadeva (XII, 92), un joueur ruiné, hors d'état de payer ses dettes, et roué de coups par le patron du cercle (ib., XVIII, 121), parvient à s'enfuir et se réfugie dans un temple vide (çûnyâlaya, temple sans statue), de Çiva : c'est la situation de la Mṛcchakaṭikâ (II); les détails pittoresques qui donnent tant de vie et de vérité à la scène du vol se retrouvent trait pour trait dans le roman de Daṇḍin (II, après la description du tripot) : un voleur expérimenté se munit des instruments nécessaires « un fil pour mesurer... une boîte d'insectes ailés pour éteindre les lampes..., etc. » pratique un trou dans le mur, dérobe un trésor et se retire sans être aperçu. La percée

d'un trou dans le mur est un procédé fort en usage (*Daçakum. II inf.* et *Pûrvapîṭh. III*)*. Les tableaux du jugement et de l'exécution n'ont pas plus de rapport avec la réalité que la scène du tribunal ou celle du supplice dans nos mélodrames contemporains. L'intrigue politique qui se développe parallèlement à l'action et qui en amène le dénouement a été certainement inspirée à Çûdraka moins par le spectacle des révolutions contemporaines que par la pratique des contes populaires. M. Windisch[1] a signalé des rapports étranges entre l'histoire d'Âryaka et la légende de Kṛṣṇa; le berger que les prédictions des devins appellent à la royauté, qu'un tyran jaloux emprisonne et qui finit par triompher de son ennemi ressemble de près au fils de Vasudeva en lutte avec Kaṃsa; mais l'histoire de Kṛṣṇa lui-même n'est qu'un cas spécial de cette donnée si fréquente, et Çûdraka sans doute eût été surpris des rapprochements établis par M. Windisch. Il ne se doutait pas de la moindre ressemblance entre Vasantasenâ et Yoganidrâ, entre l'échange des litières et l'échange des enfants.

La Mṛcchakaṭikâ n'est en somme qu'un conte découpé en actes et en scènes et accommodé à la manière indienne, bourré d'incidents et d'épisodes. Le poète a employé le procédé ordinaire pour remplir les dix actes correspondants aux dix grandes divisions de l'action; il y a entassé les stances de lyrisme ou de description. La première moitié du premier acte décrit à satiété les misères de la pauvreté; la scène de la poursuite décrit la fuite de Vasantasenâ effrayée; le comique sort surtout de la différence de tons entre les personnages qui expriment la même idée, le çakâra, le bel-esprit et l'esclave; l'acte finit par la description d'un lever de lune. Les stances du second acte décrivent les effets qu'entraîne la passion du jeu, puis les fureurs d'un éléphant échappé (*cf. Çak. I ad fin., etc.*); celles du troisième décrivent les qualités du chanteur, le coucher de la lune, puis elles formulent les préceptes de l'art de voler; le quatrième donne une série de maximes sur les femmes et les courtisanes; puis vient la très longue description des huit cours que traverse Maitreya dans le

1. *Ueber das Drama Mṛcchakaṭikâ und die Kṛṣṇalegende*, 1886.

palais de Vasantasenâ : Çûdraka a voulu peut-être lutter ici contre le souvenir d'un de ses prédécesseurs : un passage du Kathâ-Sarit-Sâgara (XXXVIII) dépeint les sept zones du palais de la courtisane Madanamâlâ : c'était sans doute un lieu commun dans ce genre littéraire; le cinquième acte est rempli presque entièrement par la description de l'orage dans ses rapports avec l'amour. Cârudatta, Vasantasenâ et le bel-esprit reprennent tour à tour ce thème unique. Il est inutile de pousser plus loin cette analyse; il est évident que le poète a, comme Kâlidâsa, comme Bhavabhûti, transporté dans le drame les procédés descriptifs de l'épopée savante.

La Mṛcchakaṭikâ suppose le même état de développement littéraire que les autres œuvres classiques du théâtre indien. La langue comparée à celle de Kâlidâsa ne trahit aucune différence caractéristique, elle est claire et simple, sans recherche et sans afféterie; les composés sont formés de trois ou quatre termes au plus, et n'ont jamais la longueur démesurée que Bhavabhûti aime à leur donner : mais cette simplicité n'est pas un argument chronologique de valeur absolue; elle peut s'expliquer par la différence des écoles littéraires auxquelles se rattachent les deux poètes. La naïveté des conventions dramatiques contraste étrangement avec la contexture robuste et serrée des actes de Kâlidâsa : le lieu de l'action change presque avec chaque scène comme le montre notre analyse; les intervalles de temps que suppose l'action sont supprimés avec une franchise brutale : ainsi au IXe acte, le juge charge l'huissier d'amener au tribunal la mère de Vasantasenâ, l'huissier sort, s'adresse à elle et la ramène aussitôt; la citation de Cârudatta s'exécute de la même façon. Mais les préceptes de la théorie dramatique n'interdisent point l'usage de ces procédés, et il était impossible de s'en passer avec une fable ainsi morcelée. Le grand nombre des dialectes prâcrits employés dans la pièce a été souvent considéré comme une preuve de son antiquité : onze personnages parlent la Çaurasenî, deux l'Avantikâ, un la Prâcyâ, six la Mâgadhî; le çakâra, les Caṇḍâlas, Mâthura et son acolyte se servent de patois apabhramçàs : la çâkârî, la càṇḍâlî et la ḍhakkî. La critique, éclairée par les travaux de Cowell, de Weber, de Garrez, de Pischel sur l'histoire des prâcrits, re-

connaît à cette diversité l'indice d'une date moderne. La plus ancienne des grammaires prâcrites, celle de Vararuci, n'énumère et n'étudie que quatre prâcrits; les raffinements introduits ensuite par les théoriciens et les poètes ont peu à peu accru ce nombre en multipliant les divisions et les subdivisions. La répartition des prâcrits entre les rôles de la Mṛcchakaṭikâ est absolument conforme à Bharata qui assigne en règle générale à chaque personnage la langue de son pays, et qui détermine en outre d'une manière précise l'emploi des prâcrits qui ont perdu leur valeur locale. Nous n'avons plus qu'un seul drame de l'époque classique où paraissent des gens de caste inférieure : Kâlidâsa a introduit sur la scène dans Çakuntalâ (VI) un pêcheur, deux policiers et le beau-frère illégitime du roi, et il n'a pas manqué d'écrire leurs rôles dans les patois que la technique exigeait. La variété des prâcrits de la Mṛcchakaṭikâ ne nous étonnerait plus certainement si nous pouvions encore lire d'autres comédies bourgeoises du genre impur ou mêlé, par exemple, la Taraṅgadattâ dont le Daça-Rûpa nous a conservé le titre.

La même observation s'applique également aux deux rôles du çakâra et du viṭa; il est incontestable que leur développement dans cette pièce semble une anomalie, si on la compare aux autres drames que nous possédons. Mais cette comparaison même est une erreur de méthode. Les nâṭakas et les prakaraṇas du genre pur, comme Mâlatîmâdhava, diffèrent de la Mṛcchakaṭikâ autant que les tragédies de Racine diffèrent des comédies de Molière; ce serait une méthode de critique absurde que de rejeter Molière plusieurs siècles avant Racine parce que le caractère de Mascarille, très développé chez l'un, ne se retrouve point chez l'autre. Et c'est pourtant sur un raisonnement de ce genre qu'on établit la haute antiquité de Çûdraka.

Les données tirées de l'état du bouddhisme dans la Mṛcchakaṭikâ ne sont pas plus décisives : le bouddhisme a dans le théâtre une part de convention que la technique lui reconnaît; la religieuse bouddhiste y remplit régulièrement le rôle d'entremetteuse, comme dans les contes : nous verrons cette tradition respectée encore au commencement du VIIIe siècle par Bhavabhûti. En outre la religion de Cakyamuni

était encore florissante dans l'Inde au milieu du VIIe siècle quand Harṣa composait le Nâgânanda et que Hiouen-Thsang trouvait un accueil bienveillant dans les diverses contrées où il visitait les lieux saints.

En somme, il ne subsiste point de raison qui oblige à placer l'auteur de la Mṛcchakaṭikâ avant Kâlidâsa et il s'en présente plusieurs qui semblent lui assigner une date postérieure : le silence de Kâlidâsa, le silence de Bâṇa, et même l'attribution de la pièce au roi Çûdraka. On est tenté de croire que l'auteur réel de cette œuvre vivait après le siècle glorieux de Vikramâditya, et que, pour lui donner un prestige supérieur et comme une auréole d'antiquité, il l'a mise sous le nom du roi que la légende célébrait à l'égal de Vikramâditya et plaçait avant son règne*.

Quelle que soit, du reste, la date réelle du prétendu Çûdraka, il reste avec Kâlidâsa le plus grand des poètes dramatiques de l'Inde. Si l'auteur de Çakuntalâ a un art plus fin et plus délicat, une science consommée et une adresse infaillible, il n'a qu'à un degré moindre la puissance de création et le don de vie. Les vingt-sept personnages qui prennent part à l'action portent chacun une marque particulière, un trait spécial qui les caractérise fortement. Càrudatta est une de ces belles âmes qui s'épanouirent dans l'Inde sous l'influence combinée du brahmanisme et du bouddhisme ; il connaît assez le néant du monde et la vanité des choses humaines pour s'en détacher sans regret à l'heure de la mort ; mais son cœur n'en est pas moins ouvert à toutes les affections sereines ; il craint de blesser ou de contrarier son ami, le bouffon Maitreya ; il honore son épouse légitime, et veille sur son fils, le petit Rohasena, avec une touchante sollicitude ; l'amour qui l'entraîne vers Vasantasenâ n'a point ces ardeurs charnelles qu'expriment trop souvent les héros du théâtre indien ; il a senti battre le cœur de Vasantasenâ, il a deviné dans la courtisane une âme digne de la sienne, purifiée par la charité et sanctifiée par l'amour. Si vive que soit sa passion, il est plus jaloux encore de son honneur : il hésite à avouer au juge sa liaison illégitime, tandis qu'il renonce à se défendre contre une accusation ignominieuse qui l'expose à la peine capitale ; sa pauvreté, voilà son crime : il le sait, il le pré-

voyait depuis longtemps et il se soumet à la destinée. Il souffre seulement de transmettre à son fils une réputation souillée, et quand Sthâvaraka est venu sur le lieu du supplice proclamer l'innocence de la victime, il accepte le trépas comme un bonheur. Vasantasenâ n'est pas non plus l'amoureuse banale : longtemps elle a vendu son corps et sa beauté, et elle en porte la peine ; Cârudatta et son épouse ont seuls apprécié la hauteur de ses sentiments ; les autres la croient entraînée par un simple caprice des sens, et ils ne se font pas scrupule de la railler et de l'insulter ; le juge même se refuse à admettre la sincérité d'un pareil attachement, et, malgré la réputation sans tache de Cârudatta, il le déclare, sur la foi de simples présomptions, coupable d'avoir assassiné par intérêt la courtisane. Le Çakâra n'a pas moins d'originalité et de relief : c'est une brute à peine dégrossie par le contact des beaux-esprits qu'il entretient ; son titre de beau-frère du roi, ses richesses, sa puissance lui semblent autant de droits indiscutables à l'amour ou plutôt à la possession de Vasantasenâ, et les refus dédaigneux qu'il essuie l'irritent plutôt comme un mépris de ses droits que comme une offense à sa personne. Il est aussi brutal que lâche, aussi poltron que fanfaron, aussi ignorant que pédant ; son esprit n'a de ressources que pour le mensonge et pour la perfidie. Le bel-esprit est le caractère le plus spirituel, nous dirions volontiers le seul spirituel du théâtre indien ; il a le tour fin, l'expression délicate, l'allure cavalière de l'homme bien élevé ; partout il est le bienvenu, partout on l'attire et on recherche sa société ; mais c'est aussi un noble cœur : il dégage une première fois Vasantasenâ des griffes du Çakâra, essaie encore de la sauver au parc, et dégoûté des violences de Saṃsthânaka il quitte ce patron brutal et passe au camp d'Âryaka. Le bouffon Maitreya lui-même rachète sa pauvreté d'esprit et son penchant à la sensualité par son dévouement à Cârudatta ; il regrette le bon temps où il mangeait à planté les mets exquis et les friandises, mais il reste fidèle à la maison et au maître, toujours prêt à rendre service en dépit de ses airs grognons ; il veut suivre à la mort Cârudatta, et ne consent à vivre que pour veiller sur le fils de son ami. Nous renonçons à caractériser toutes les figures épisodiques dont les traits sont aussi

fermes et aussi nets : Çarvilaka, brahmane de naissance et voleur par amour, qui porte dans la pratique de sa nouvelle profession la méthode subtile et minutieuse des écoles brahmaniques ; l'ancien masseur Saṃvâhaka qui essaie d'abord de tricher au jeu et de fuir sans payer ses dettes, et qui, touché par la bonté de Vasantasenâ, a soudain horreur de sa vie passée et prend la robe du moine bouddhiste ; Mâthura, le patron du cercle, expert aux ruses des joueurs et que les traits d'esprit ni les prières ne peuvent attendrir, etc... Les noms de Molière et de Shakespeare se présentent naturellement à la pensée lorsqu'on lit la Mṛcchakaṭikâ, et ce rapprochement qui s'impose suffit à l'éloge de Çûdraka.

La Mṛcchakaṭikâ n'a pas échappé aux remaniements des interpolateurs. Un certain Nîlakaṇṭha*, dont on ne connaît rien que le nom, a prétendu corriger la négligence de Çûdraka[1]. Le dixième acte se terminait dans la recension authentique sans rassembler tous les personnages ; la femme de Cârudatta, son fils, son confident Maitreya ne paraissaient pas au dénouement. L'auteur avait eu peur, si on en croit Nîlakaṇṭha, du lever du soleil. La raison alléguée est assez obscure ; Wilson explique l'expression comme une locution proverbiale, dont le sens exact serait : craindre d'être pris de court. La traduction littérale donne un sens également acceptable et plus précis. Les représentations semblent commencer toujours au lever du jour ; si le spectacle durait trop longtemps, le public risquait d'être incommodé par la chaleur excessive du soleil, monté trop haut sur l'horizon. L'auteur de la Mṛcchakaṭikâ aurait donc pressé les dernières scènes pour abréger la représentation. Nîlakaṇṭha, qui n'avait pas à se préoccuper des nécessités scéniques, a ajouté par interpolation un nouveau tableau. La femme de Cârudatta et son fils, qui ont vu le brahmane partir au supplice et qui le croient déjà mort, sont impatients de le rejoindre au ciel et montent sur un bûcher ; Maitreya les y rejoint ; les cris de la foule présente à ce triple suicide attirent Cârudatta ; il arrive à temps pour arrêter l'accomplissement du fatal projet et pour

1. (Ed. Stenzler, 325 sqq. ; Wilson, I³, 177, note ; trad. Regnaud, IV, 94-5).

rendre la joie aux siens. L'interpolation est exécutée avec habileté; Nîlakaṇṭha pastiche en homme de goût le style et les procédés de Çûdraka; mais Çûdraka n'aurait pas sans doute consenti à cette addition; une délicatesse instinctive l'avait déterminé à éloigner la véritable épouse légitime au moment où la courtisane purifiée et ennoblie devient son égale. Il est intéressant néanmoins de constater en flagrant délit le travail d'interpolation; ces corrections imposées aux chefs-d'œuvre au nom du goût étaient une sorte de sanction qui consacrait leur valeur. La profanation de Nîlakaṇṭha atteste la gloire de la Mṛcchakaṭikâ.

Bhavabhûti

Le mérite original de Çûdraka paraît encore plus évident si on compare la Mṛcchakaṭikâ avec une autre comédie bourgeoise que les critiques indiens n'hésitent pas à lui préférer, et qu'ils considèrent volontiers comme le chef-d'œuvre de leur plus grand poète dramatique : le Mâlatîmâdhava de Bhavabhûti. Bhavabhûti n'a point le don de créer; ses drames ramaïques sont probablement des imitations et les dix actes de Mâlatîmâdhava n'ont aucune raison d'être, si l'auteur n'a pas voulu rivaliser avec Çûdraka. C'est un argument de plus pour rapprocher historiquement les deux poètes au lieu de les séparer par un intervalle de plusieurs siècles. La date de Bhavabhûti est établie, à quelques années près, d'une manière assurée*. Il était le favori du roi de Canoge, Yaçovarman, qui fut battu par Lalitâditya de Cachemire; c'est cette défaite même qui permet de fixer l'époque de son règne. Lalitâditya monta sur le trône en 695, et sa victoire sur Yaçovarman est peu éloignée de son avènement; d'autre part Yaçovarman avant cet insuccès avait triomphé d'un roi Gauḍa, et un des poètes de sa cour, Vâkpatirâja, avait célébré cette victoire dans une épopée prâcrite, le Gauḍavaho, où il se flatte « d'avoir dérobé quelques gouttes d'ambroisie à l'Océan de Bhavabhûti. » Bhavabhûti produisit donc ses chefs-d'œuvre un peu après le milieu du VII[e] siècle. Yaçovarman avait continué dignement les traditions de Harṣavardhana; il encou-

rageait les poètes et rivalisait avec eux ; les vers cités sous son nom dans les anthologies ont un tour élégant et spirituel; il avait même composé un drame dont Râma était le héros, le Râmâbhyudaya[1].

Les prologues de Bhavabhûti nous renseignent largement sur sa famille et ses études : il était issu d'une famille de brahmanes surnommés Udumbaras qui résidaient à Padmapura dans le Vidarbha (Bérar); ils suivaient la Taittirîyaçâkhâ du Yajurveda et se rattachaient à la tribu (gotra) Kâçyapa ; ils honoraient régulièrement Agni et célébraient parfois les grands sacrifices, tels que le Vâjapeya. Le père de Bhavabhûti s'appelait Nîlakaṇṭha, sa mère Jâtukarṇî, son aïeul Gopâlabhaṭṭa ; son ancêtre à la quatrième génération était un *mahâkavi*. Il avait reçu les leçons d'un savant maître nommé Jñânanidhi, « vrai trésor de science » ; il connaissait à fond, ses œuvres en témoignent, les Vedas, les Upaniṣads, plusieurs systèmes philosophiques, les codes de lois, les épopées, sans compter les drames et la technique du théâtre.

Il a laissé, comme Kâlidâsa, trois drames ; deux sont fondés sur la légende de Râma : le Mahâvîracarita et l'Uttararâmacarita; l'autre, le Mâlatîmâdhava, est une comédie d'invention. La technique du moins lui attribue cette désignation, mais l'invention du poète est très restreinte en somme. La Bṛhatkathâ (= *XIII Kathâ. S. S.*) lui donnait l'intrigue de la pièce : Un brahmane en cours d'études aperçoit la sœur d'un de ses condisciples, Madirâvatî ; sa beauté le séduit : la jeune fille a de son côté remarqué l'étudiant, et elle lui envoie une guirlande qu'elle a tressée de ses mains ; leur mariage semble en bonne voie, quand survient un personnage de haut rang qui demande la main de Madirâvatî ; le père n'ose lui répondre par un refus et écarte l'amant déjà presque fiancé ; celui-ci désolé sort de la ville et tente de se pendre. Il est sauvé par un autre jeune homme venu au même endroit pour calmer son désespoir : il a rencontré à la promenade une jeune personne qui a ravi son cœur et à qui il a inspiré une passion égale ; il l'a sauvée des fureurs d'un éléphant échappé, puis il l'a perdue de vue malgré tous ses efforts

1. Cité par Abhinavagupta; v. *Z. D. Morg. Ges.* XXXVI, 521.

pour la retrouver. Les deux jeunes gens se rendent mutuellement courage et partent ensemble au temple des Mères; au moment où ils y arrivent, Madirâvatî y entre en costume de fiancée pour adorer Kâma, ou plutôt en réalité pour se tuer; elle retrouve inopinément le jeune brahmane, dont l'ami se dévoue pour assurer leur bonheur; il change de vêtements avec la fiancée, et tandis que le couple amoureux s'échappe, il rejoint les suivantes, rentre avec elles à la maison, y rencontre une amie de Madirâvatî venue pour lui adresser ses adieux avant le mariage; cette amie est justement la jeune fille qu'il avait depuis si longtemps perdue de vue; elle lui propose de fuir ensemble; il accepte, et tous deux vont rejoindre le premier couple.

Bhavabhûti a conservé exactement ces données, jusqu'au détail de la guirlande qui tient une place si importante dans la pièce; il s'est contenté de représenter les deux amis comme des condisciples, et leur amitié comme solidement établie dès le début de l'action; il a substitué à l'éléphant échappé un autre animal moins usé peut-être : un tigre; enfin, pour serrer l'intrigue, il a donné comme compagne à l'héroïne la sœur même du mari imposé. Il a ajouté aux deux couples d'amants des personnages conventionnels fournis par la technique : la religieuse bouddhiste Kâmandakì avec ses élèves Avalokitâ et Saudaminì; chacune des deux amies a sa confidente: Lavaṅgikâ, sœur de lait de Mâlatì, et Buddharakṣitâ suivante de Madayantikâ. Le héros, Mâdhava, a un confident, Kalahaṃsa qui, d'après un commentateur[1], est le bel-esprit (viṭa) de la pièce. Le Kâpàlika Aghoraghaṇṭa et une de ses élèves, Kapâlakuṇḍalâ, contribuent à la péripétie.

La valeur conventionnelle du bouddhisme au théâtre, et particulièrement dans la comédie d'invention, s'affirme dans Mâlatîmâdhava. Le brahmane Bhavabhûti, issu d'une famille orthodoxe et pieuse, juge indispensable de donner le rôle de l'entremetteuse à une religieuse bouddhiste; ce personnage, observons-le, n'a rien de malhonnête en dépit de son nom. Elle est la forte tête de la pièce; c'est elle qui, sur la prière

1. Kumârasvâmin sur le *Pratâpar*. I, 38.

des deux familles intéressées, combine les moyens de marier les amants sans déplaire au roi qui voulait fiancer Mâlatî à son ministre Nandana, le frère de Madayantikâ ; c'est une de ses élèves, Avalokitâ, qui fait le jeu; et Saudaminî sauve Mâlatî quand elle semble perdue à jamais. Le Daçakumâra, roman de caractère manifestement brahmanique et hostile aux hérétiques*, montre de même la bhikṣukî Dharmarakṣitâ (çâkyabhikṣukî, mendiante bouddhiste) servant d'entremetteuse à la courtisane Kâmamañjarî (p. 58, 4); une autre aide la belle Ratnâvalî à punir son mari de ses dédains outrageants (VI); une autre encore (ib.) est payée par un çûdra pour essayer de séduire Nitambavatî.

Le sujet du drame, assez bien résumé dans la traduction de Wilson par le sous-titre: Le mariage par surprise* (A stolen marriage) ne comportait pas dix actes. Pour atteindre au chiffre qu'il se proposait, Bhavabhûti a entassé des incidents postiches, empruntés comme le sujet lui-même aux recueils de contes. Le premier acte est presque tout entier d'exposition : Kâmandakî y dresse ses plans et les communique à ses auxiliaires; Kalahaṃsa entre avec un portrait de son maître peint par Mâlatî et qu'il a obtenu par Mandârikâ, suivante de Mâlatî dont il est amoureux; survient Mâdhava qui ajoute au tableau l'image de Mâlatî et y écrit une stance de déclaration. Mandârikâ le rejoint et remporte le tableau. Au second acte c'est la jeune fille que la religieuse dispose au mariage. Les amants au troisième acte se rencontrent dans le jardin du temple de Çiva; un tigre échappé s'élance et va dévorer Madayantikâ ; Makaranda sauve la sœur de Nandana au péril de sa vie. Mais soudain (IV) le roi fait connaître sa volonté expresse de conclure au plus tôt le mariage de son favori ; Mâdhava, désespéré, n'osant plus compter sur les ressources de Kâmandakî, se décide à gagner l'aide des démons en allant leur offrir au cimetière de la chair fraîche. Il s'y rend de nuit (V), évoque les esprits, entend des cris, des appels qui sortent du temple voisin, s'y précipite, et voit le prêtre de la déesse terrible Karâlâ, Aghoraghaṇṭa, qui a enlevé Mâlatî par des moyens magiques et se dispose à la sacrifier avec l'aide de Kapâlakuṇḍalâ. Il tue le prêtre et délivre son amante. La prêtresse auxiliaire jure

de venger son maître (VI). Les jeunes filles arrivent au temple, Kâmandakî y a déjà envoyé les jeunes gens. Makaranda passe le costume nuptial de Mâlatî, et celle-ci s'enfuit avec son amant, tandis que l'ami complaisant est conduit, en robe de mariée, au domicile du fiancé. Nandana (VII) entre dans la chambre, ardent de désirs; la fausse Mâlatî le repousse rudement; il envoie sa sœur Madayantikâ pour l'apaiser. Les deux amoureux se retrouvent en présence et prennent la fuite ensemble. Des soldats les poursuivent (VIII); Makaranda résiste vaillamment; Mâdhava le voit en péril et accourt le défendre; Mâlatî reste seule; Kapâlakuṇḍalâ se précipite et l'enlève. Mâdhava n'a pu que constater la disparition (IX); il erre, fou de douleur, assisté par son ami, dans les forêts et les montagnes, réclamant son amante à toute la nature. Il veut se tuer, lorsque la disciple de Kâmandakî, Saudaminî, vient lui annoncer que Mâlatî est vivante et lui donne comme preuve la guirlande tressée jadis par ses mains. Kâmandakî, Madayantikâ et Lavaṅgikâ expriment leur douleur et leur anxiété (X), quand soudain Mâdhava ramène Mâlatî; le roi les marie, et accorde Madayantikâ à Makaranda.

Les principales additions de Bhavabhûti au conte sont la folie de Mâdhava (IX) et l'évocation des mauvais génies (V). Il est presque inutile de signaler le modèle du neuvième acte; Bhavabhûti a voulu rivaliser avec le quatrième acte de Vikramorvaçî, et la copie est digne de l'original. Si l'un est supérieur en grâce et en charme, l'autre a une puissance éblouissante de coloris et une intensité de pathétique troublante. Le cinquième acte est peut-être imité aussi d'un poète antérieur; la situation se présente souvent dans les contes. Ainsi dans la Bṛhatkathâ (*tar.* XVIII) un religieux mendiant enlève une princesse endormie, la transporte au cimetière, et va l'offrir en sacrifice quand le brahmane Vidûṣaka attiré par les cris s'approche et tue le misérable; plus loin (*tar.* CXXI) un Kâpâlika amène au cimetière par la puissance de ses formules la belle Madanamañjarî pour la sacrifier. Ailleurs (*tar.* XXV) pour exécuter un projet désespéré qui exige le concours de la magie, Açokadatta va au cimetière vendre de la chair fraiche aux Râkṣasas; Ḍâgineya

fait de même (*tar.* CXXI). Le Daçakumâra raconte des histoires analogues : ainsi (VII *init.*) Mantragupta sauve la princesse Kanakalekhâ qu'un magicien a enlevée et se prépare à immoler.

La part du poète dans l'invention de l'intrigue se réduit donc à fort peu de chose ; les caractères n'ont également rien de personnel, d'original ni de saillant ; les personnages n'ont qu'une vie de sentiment. Les amants, leurs auxiliaires, leurs adversaires paraissent s'agiter au milieu d'une cité inerte et endormie, étrangers à tout ce qui les entoure, sans relations avec le reste du monde ; enfermés dans leur cercle étroit, ils semblent détachés de la société humaine ; les rôles épisodiques qui élargissent si étrangement l'horizon de la Mṛcchakaṭikâ, ces figures de passage qui traversent l'action sans l'apercevoir, qui contribuent, sans même s'en douter, à la nouer ou à la dénouer, et qui rattachent les aventures du héros et de l'héroïne à la vie collective de la foule, manquent à Mâlatì-mâdhava.

Bhavabhûti ne demande au théâtre que l'occasion de déployer les ressources de sa poésie dans les diverses situations où les vicissitudes de l'amour placent le héros ; envisagés à ce point de vue, les drames du poète surnommé « le divin gosier »* sont certainement des chefs-d'œuvre. Personne n'a possédé aussi complètement que lui les trésors inépuisables du lexique sanscrit ; personne n'a manié avec une pareille aisance les mètres les plus compliqués ; les émotions violentes, les grands spectacles de la nature, les impressions poignantes ou terribles n'ont pas trouvé dans l'Inde de peintre ou d'interprète aussi puissant. Les critiques indiens caractérisent avec une heureuse précision la manière de Bhavabhûti et de Kâlidâsa ; celui-ci suggère le sentiment, celui-là l'exprime. Son goût pour les mots étranges et retentissants, joint à sa solide érudition, l'a entraîné plus d'une fois à employer des termes obscurs ou archaïques ; la recherche des effets grandioses l'a poussé à abuser des composés longs et sonores ; il n'a ni la verve spirituelle de Çûdraka, ni l'imagination délicate de Kâlidâsa ; mais ses qualités originales d'écrivain, de peintre et de poète, le classent avec eux au premier rang de la littérature dramatique.

Uddaṇḍi. — *Le Mallikâ-mâruta.*

L'intrigue de Mâlatîmâdhava, empruntée à des ouvrages antérieurs, servit plus tard de modèle à son tour. Le Mallikâmâruta du poète Uddaṇḍi, la seule autre comédie d'invention publiée jusqu'ici, n'en est qu'une copie exacte et fidèle. L'âge de cette pièce est difficile à déterminer : Raṅganâtha[1], l'attribue formellement à Daṇḍin, l'auteur du Kâvyâdarça et du Daçakumâra ; mais un examen attentif des données fournies par le prologue renverse cette supposition[2]. Quelle qu'en soit la date, l'ouvrage est certainement postérieur à Bhavabhûti ; nous allons cependant l'analyser ici afin de terminer l'histoire de ce genre dramatique, si pauvrement représenté dans les bibliothèques explorées jusqu'ici.

La magicienne (yogeçvarî) Mandâkinî est, comme son élève Sârasikâ, entièrement dévouée à la jeune Mallikâ, fille de Viçvâvasu, ministre du roi des Vidyâdharas ; elle s'intéresse aussi à Mâruta, le fils du ministre du roi de Kuntala, et veut marier les deux jeunes gens. Elle leur ménage une entrevue dans son ermitage, ils se voient et s'aiment. Soudain le roi de Ceylan, Çambaraka, demande la main de Mallikâ par l'intermédiaire du roi même des Vidyâdharas (I). Mâruta apprend cette nouvelle et exhale sa douleur. Son ami Kalakaṇṭa vient le trouver et lui confie l'aveu de son amour ; il a vu Ramayantikâ, la fille du ministre Viṣṇurâta, et s'en est épris. Tandis que les confidences vont leur train, Kâlindî, une autre élève de Mandâkinî, apporte à Mâruta une guirlande de jasmin (mallikâ) tressée par son amante ; en retour il lui envoie son collier. Le second acte, comme chez Bhavabhûti, se passe au palais de la jeune fille : les religieuses et les suivantes combinent les moyens d'assurer à Mâruta la main de Mallikâ. Mâruta (III) vient se promener près du temple de Kâtyâyanî dans l'espoir de voir passer sa bien-aimée ; elle s'approche en effet pour cueillir des fleurs qu'elle veut offrir à la déesse ; il l'observe, caché dans un bosquet ; elle se croit seule avec ses suivantes et leur conte son amour

1. *Bhûmikâ de l'éd. de Calcutta*, 1878.
2. *V. Rudraṭa's Çṛṅgâratil. ed. Pischel; intr.*, p. 10.

et ses chagrins, puis elle se retire. Mâruta la croit éloignée et s'épanche à son tour; son domestique lui apporte un portrait de la jeune fille, auquel il s'adresse comme à la personne même. Soudain un tumulte se produit. Deux éléphants furieux se sont échappés; l'un menace Mallikà, l'autre Ramayantikâ. Le héros sort pour courir au secours de son amante. A l'acte suivant (IV) un émissaire de Çambaraka, déguisé en pèlerin, annonce à Màruta que l'éléphant a tué son ami Kalakaṇṭa lorsqu'il voulait sauver Ramayantikà; Màruta se lamente et va se tuer de douleur quand son ami entre et dément ainsi la fausse nouvelle. Ils sortent. Mallikâ paraît à son tour évanouie; l'émissaire lui a annoncé la mort de Màruta. Les deux couples d'amants se trouvent réunis et se laissent aller à la joie. Màruta (V) pour triompher des obstacles va conjurer les mauvais esprits qui hantent le bois de Kàtyàyanì et décrit longuement les horreurs du lieu. Il voit passer un Ràkṣasa qui emporte Mallikâ évanouie; il la sauve, mais le Ràkṣasa revient à l'improviste, enlève Màruta et laisse Mallikà désespérée. Mandâkinî accourt et la console. Le héros lutte dans la coulisse avec le démon, et le tue; le mauvais génie, délivré par la mort d'une longue malédiction, se transforme en esprit divin (divyapuruṣa) et se met au service de son libérateur. Cependant (VI) le mariage exigé par le roi doit s'accomplir; la jeune fille vient donner libre cours à sa douleur dans le temple; Mâruta, prévenu par la magicienne, y entre et enlève son amante; l'Esprit aide à leur stratagème; il prend le costume d'une mariée et se laisse conduire au roi Çambaraka. Le septième acte met en scène les aventures de l'autre couple et l'enlèvement de Ramayantikà par Kalakaṇṭa sous le costume de Mandàkinì; le huitième peint la félicité des amants réunis, troublée bientôt par une nouvelle disparition de Mallikâ qu'un mauvais génie a enlevée; le neuvième représente les courses vagabondes de Màruta affolé de douleur. Enfin le dixième rassemble définitivement les deux couples autour de Mandâkinî qui leur raconte à chacun leur existence antérieure (*jàtaka*); Viçvâvasu arrive en char aérien avec l'Esprit céleste et approuve les deux unions; une lettre du roi et de Viṣṇuràta leur donne une sanction suprême. Leur joie sera désormais sans mélange.

L'imitation est si flagrante qu'on serait tenté de crier au plagiat; mais, nous l'avons constaté plusieurs fois déjà, les auteurs indiens avaient le droit incontesté de reprendre les innovations dramatiques et les idées de leurs devanciers. Nous trouverons plus tard encore d'autres exemples de cette coutume ; la pauvreté d'imagination des dramaturges indiens l'explique, si elle ne la justifie pas.

Le premier en date des deux drames ramaïques de Bhavabhûti sera étudié dans un chapitre spécial; le second a pour sujet les dernières aventures de Râma, comme l'indique le titre : Uttararâmacarita. Il commence après le retour de Râma dans sa capitale, où le héros a ramené Sîtâ, son épouse, si longtemps captive dans le palais de Râvaṇa; c'est à ce point précisément que s'arrête le récit du Râmâyaṇa. Le septième chant du poème, qui raconte les événements postérieurs, l'Uttarakâṇḍa, est une addition tardive, sans aucune prétention à l'authenticité, compilée par un rhapsode dont le nom ne s'est point conservé. Cet appendice n'a pas le caractère sacré du reste du poème, et n'est point aussi populaire. Bhavabhûti lui a emprunté l'action de son drame presque tout entière; les remaniements qu'il dut faire subir à l'épopée, pour la transporter au théâtre, témoignent d'une main plus adroite que l'adaptation du Mâlatîmâdhava.

La conversation du directeur et de l'acteur dans le prologue instruit le spectateur de la situation : Janaka, le père de Sîtâ, est retourné dans son royaume, après la clôture des grandes réjouissances; Râma est allé consoler son épouse, affligée de ce départ; les reines, veuves de Daçaratha, se sont rendues à l'ermitage de Ṛṣyaçṛṅga pour assister à un sacrifice solennel.

(I) Un ascète, Aṣṭâvakra, apporte à Râma les souhaits et les conseils de son ancien maitre, le saint Vasiṣṭha : le roi doit obéir complaisamment aux désirs de Sîtâ enceinte, mais respecter avant tout ses devoirs envers le peuple. Lakṣmaṇa vient annoncer que le peintre chargé de retracer la vie de Râma a terminé son œuvre; ils se rendent ensemble à la galerie des tableaux et s'arrêtent çà et là pour exprimer les impressions que ces souvenirs réveillent en chacun d'eux.

Râma prie, en passant, la Gaṅgâ de protéger toujours Sîtâ, et les Armes Merveilleuses de se transmettre spontanément à ses fils; la reine demande à son époux de visiter une fois encore les forêts où elle vécut exilée avec lui; puis, fatiguée, elle s'endort. Le brahmane Durmukha, chargé par Râma d'observer les dispositions du peuple, entre et lui communique les propos qu'il a recueillis; on accuse Sîtâ d'impureté pour avoir séjourné chez le Râkṣasa. Les devoirs du roi l'emportent sur l'affection : Râma décide d'éloigner Sîtâ; le char qui la conduira à la forêt ne l'en ramènera plus.

(II) La scène est transportée dans les forêts du Janasthâna : l'anachorète Âtreyî y rencontre la nymphe des bois Vasantî, lui demande son chemin et lui donne des nouvelles : Râma célèbre le sacrifice du cheval qui consacre sa souveraineté suprême; l'ascète Vâlmîki chante dans un poème nouveau les exploits du héros, et il élève deux enfants merveilleux que lui a confiés une divinité. Lorsqu'elles sortent, Râma entre le sabre à la main; il vient de tuer, sur la prière d'un brahmane, le çûdra Çambûka; celui-ci purifié par la main qui l'a frappé revient sous la forme d'un esprit, oriente Râma dans ces lieux qu'il ne reconnaît plus et le conduit à travers des sites variés jusqu'à l'ermitage d'Agastya.

(III) Deux rivières, Tamasâ et Muralâ, causent de Sîtâ et apprennent au spectateur qu'elle a voulu mettre fin à ses jours après son accouchement, que Gaṅgâ l'a préservée, a confié les enfants à Vâlmîki; puis Sîtâ paraît comme une sorte de fantôme; Gaṅgâ lui a permis de visiter, sous la garde de Tamasâ, les lieux qu'elle aimait jadis; mais elle reste invisible à toutes les créatures; Râma vient au même endroit, à la Pañcavaṭî. A l'aspect des bois témoins jadis de leur amour, chacun des époux s'évanouit : Sîtâ dans les bras de Tamasâ, Râma dans ceux de Vasantî; mais à chaque défaillance de Râma, Sîtâ s'approche, le touche, et ce contact seul, plus deviné que senti, ranime le héros et lui rend l'illusion des moments heureux du passé. Enfin Sîtâ s'éloigne et Râma retombe accablé.

(IV) Deux disciples de Vâlmîki annoncent la prochaine arrivée à l'ermitage de Janaka, de Vasiṣṭha et d'autres hôtes. Janaka entre bientôt après : il a renoncé au trône et au

monde et vit dans la douleur et l'affliction; il rencontre Kausalyâ, la mère de Râma, que guide la vénérable Arundhatî, et chacun d'eux semble oublier son propre malheur pour pleurer le deuil de l'autre. Les jeux tumultueux des enfants élevés dans l'ermitage troublent l'entretien; Janaka et Kausalyâ distinguent dans ce groupe un adolescent dont les traits rappellent Râma et Sitâ; ils le questionnent sur son origine, mais inutilement; il se nomme Lava, il a un frère, Kuça, et ne connaît le héros du Râmâyaṇa que par les vers de Vâlmîki. Soudain des cris annoncent l'approche du cheval mis en liberté par Râma lors du sacrifice; Lava, frappé d'admiration, court rejoindre ses compagnons; les soldats, qui escortent le cheval, proclament la souveraineté de Râma, leur maître. La fierté de Lava se révolte, et seul, abandonné par ses camarades en fuite, il veut tenir tête à la troupe armée.

(V) Le cinquième acte n'est qu'une série de provocations, accompagnées d'un assaut de courtoisie, entre Lava et Candraketu, chef de l'escorte et neveu de Râma; les deux adversaires se sentent touchés à la fois d'admiration et de sympathie; mais l'ambition de vaincre triomphe de ces sentiments, et ils marchent au combat..

(VI) Un Vidyâdhara et sa femme, qui planent dans les cieux, décrivent le combat et les armes magiques employées par Candraketu et Lava; le duel est arrêté par l'entrée en scène de Râma; il admire la vaillance du jeune guerrier dont Candraketu célèbre l'intrépidité; Lava s'excuse d'avoir entravé la course du cheval mis en liberté par un tel saint; pressé de questions au sujet des armes magiques, il déclare en posséder l'emploi naturellement, sans tradition. Son frère Kuça revient sur ses entrefaites de l'ermitage de Bharata où il a porté le poème de Vâlmiki pour y être adapté à la scène. Râma se trouve en présence de ses fils sans les connaître, mais leurs traits, leur air, leur bravoure parlent à son cœur, et dès qu'il les entend réciter ses aventures, il ne peut plus retenir ses larmes. Il sort pour saluer son maître Vasiṣṭha dont on annonce l'arrivée.

(VII) Râma, Lakṣmaṇa, avec Candraketu, Kuça, Lava et la foule des sujets assistent à une représentation dramatique d'un genre surnaturel organisée par Bharata et jouée par les

Apsaras. Cette pièce intercalaire montre les aventures de Sîtâ abandonnée: on entend d'abord ses plaintes; elle se jette dans la Bhâgirathî (Gange). Elle entre en scène soutenue par Pṛthivî (la Terre) et Gaṅgâ qui portent chacune un nouveau-né. Pṛthivî accuse la dureté de Râma; Gaṅgâ le défend; elle apaise l'autre déesse; toutes deux demandent à Sîtâ de garder ses enfants jusqu'au sevrage; elle sera libre alors de renoncer à la vie, car Vâlmîki les élèvera. Râma croit assister à des événements réels, et tantôt se mêle au dialogue et tantôt s'évanouit. Soudain, Arundhatî reparaît avec Sîtâ, qui s'approche de son époux et le ranime. Le peuple acclame la reine; Vâlmîki lui-même présente à l'assemblée les deux fils de Râma : Kuça et Lava.

L'Uttaracarita est moins un drame qu'une série de tableaux, les uns lyriques, les autres descriptifs. L'action, qui s'étend sur un long espace d'années, manque d'unité ou plutôt de vie. Bhavabhûti a découpé dans l'Uttarakâṇḍa un certain nombre de scènes, qu'il a rattachées ensuite par des liens assez lâches. La matière du premier acte : l'exil de Sîtâ et le rapport de l'espion qui amène la catastrophe initiale, est empruntée à l'épopée; mais la mise en œuvre est ingénieuse : la promenade des trois personnages dans la galerie de tableaux est un moyen adroit de rappeler leurs aventures passées; le second acte est utile pour la connaissance des faits, mais il manque entièrement d'action : le meurtre de Çambûka et sa délivrance par l'épée sont racontés dans le Râmâyaṇa. L'action ne manque pas moins au troisième acte; le quatrième est le premier pas vers le dénouement, il est sorti tout entier de l'imagination de Bhavabhûti; le cinquième est encore un temps d'arrêt; le sixième marque un léger progrès vers le but; enfin le dernier est une adaptation vraiment originale. Le Râmâyaṇa (Uttarakâṇḍa) conduit Kuça et Lava sous le costume de deux rhapsodes à un sacrifice offert par Râma; le héros les entend, est ému et les reconnaît : Bhavabhûti a donné à cette suprême reconnaissance un caractère plus dramatique en la présentant sous la forme même d'un drame inséré dans l'acte (garbhâṅka) : le merveilleux du dénouement se glisse imperceptiblement dans l'action par l'intermédiaire de ce spectacle où des divinités jouent des

rôles de divinités. L'auteur de l'Uttaracarita a dû modifier le dénouement pour le rendre conforme à la poétique : Sîtâ dans le Râmâyaṇa ne se réunit plus avec Râma ; mais elle descend dans le monde souterrain sous les yeux du peuple assemblé. Pour laisser au spectateur une impression entièrement sereine, Bhavabhûti a rendu l'épouse à l'époux. Les personnages sont en nombre élevé ; on compte vingt-quatre rôles, mais peu sont caractérisés. Le héros de la pièce, Râma, se détache en un puissant relief ; les sentiments grandioses, les passions surhumaines où se plaît Bhavabhûti et qui convenaient mal à des personnages ordinaires comme Mâdhava et Makaranda s'adaptent naturellement au vainqueur de Râvaṇa, à l'avatar de Viṣṇu. L'adolescent Lava, chez qui éclate dès les premières années l'héroïsme paternel, prompt à tous les enthousiasmes et qui passe brusquement de l'orgueil intraitable à la soumission respectueuse, est dessiné avec autant de vigueur. La figure de Sîtâ, enveloppée à partir du premier acte dans une sorte de brouillard surnaturel où elle flotte comme un fantôme, est une création entièrement originale ; jamais le rêve, jamais l'indécis des formes et de l'existence n'ont été portés sur un théâtre avec autant de précision vague ; ces deux mots en apparence inconciliables peuvent seuls définir le caractère de ce rôle. La douleur et les espérances de Janaka et de Kausalyâ sont exprimées aussi avec une dignité majestueuse. Les autres personnages ne sont que des utilités.

L'Uttaracarita ne mérite en somme d'être placé parmi les drames que si on en considère la forme extérieure ; c'est en réalité un poème d'une saveur étrange, la plus belle œuvre de la poésie indienne. Les scènes ont tour à tour une grandeur épique, une mélancolie élégiaque, une fierté guerrière, un coloris pittoresque, et toujours un accent vrai, des émotions humaines avec des sentiments surhumains. Les descriptions de forêts, de montagnes, de fleuves qui remplissent les trois premiers actes retracent à l'imagination, avec une puissance de style et de couleur égale aux ressources de la nature, les spectacles gigantesques des cieux tropicaux ; le cinquième et le sixième acte décrivent la valeur des deux jeunes rivaux, et les armes surnaturelles dont ils font usage : Bhavabhûti a

voulu, dans ce dialogue du Vidyâdhara et de sa belle, lutter avec la description des traits magiques donnée par Bhâravi dans le Kirâtârjunîya (chant XVI). La description des beautés adolescentes de Lava est reprise tour à tour par ses grands-parents et par Râma ; celle du cheval est faite par les compagnons de Lava. La pièce est une collection de stances admirables, mais plus voisine de l'épopée que du genre dramatique.

III. LA POÉSIE DRAMATIQUE APRÈS BHAVABHÛTI

Bhavabhûti est le dernier grand nom du théâtre indien; ceux qui vinrent après lui se contentèrent presque tous d'emprunter les cadres de leurs devanciers et se préoccupèrent seulement d'étaler leur habileté de versificateurs, leurs connaissances d'érudits, et leur adresse aux jeux d'esprit et de mots les plus puérils. Le Veṇîsaṃhâra, classé parmi les œuvres classiques et cité constamment comme un modèle dans le Daça-Rûpa, doit sa réputation aux mérites du style et à l'observance scrupuleuse des règles*: l'auteur du Sâhitya-Darpaṇa, théoricien si méticuleux pourtant, reproche au poète d'avoir obéi aux préceptes de Bharata avec plus de docilité que d'intelligence (406 ; 408). Bhaṭṭa Nârâyaṇa, qui composa ce drame, est déjà cité dans le Dhvani d'Ânandavardhana ; il est donc antérieur à la seconde moitié du IXe siècle*.

L'auteur du Veṇî-Saṃhâra a emprunté son sujet aux derniers chants du Mahâbhârata, qui racontent la défaite des Kauravas et le triomphe de Yudhiṣṭhira et de ses frères ; il a eu l'heureuse idée de respecter l'esprit guerrier et l'inspiration martiale de l'épopée ; s'il n'a pas osé se dispenser des scènes d'amour et des banalités galantes que prescrivait la convention, il les a du moins reléguées à l'arrière-plan. La chaste figure de Draupadì garde sa farouche énergie et sa dignité hautaine : le souvenir de l'outrage qu'elle a subi et le désir de la vengeance ont chassé de son âme les autres sentiments. C'est Bhânumatî, l'épouse de Duryodhana, qui seule sert de prétexte aux situations érotiques, soit qu'elle exprime ses inquiétudes à propos d'un songe menaçant, soit

qu'un ouragan l'oblige à chercher refuge dans un pavillon avec Duryodhana. Mais ce sont là les hors-d'œuvre du drame; Bhaṭṭa Nârâyaṇa a voulu peindre les intrigues, les rivalités, les jalousies qui s'agitent dans les camps et préparent la défaite. Le chef de l'armée des Kauravas, Duryodhana, prend la présomption pour le courage, l'arrogance pour la dignité et l'entêtement pour l'énergie: il rit des craintes de son épouse, des inquiétudes de la vieille reine, mère de Jayadratha; il soupçonne ses meilleurs généraux Droṇa et Açvatthâman, sur le rapport perfide de Karṇa, et se prive de leurs services à l'heure où ils sont nécessaires; il repousse les conseils pacifiques de ses parents et court au combat où il doit trouver la mort. L'orgueil de Karṇa, jaloux de commander en chef, l'humeur ardente et douce d'Açvatthâman, la modération raisonnée de Kṛpa s'opposent dans un contraste habile. Les Pâṇḍavas sont caractérisés avec autant de force: Yudhiṣṭhira, grave et impassible, plus soucieux des intérêts de ses sujets que de ses affections; Bhîma, féroce et irréfléchi dans ses emportements, enivré du sentiment de sa force brutale; Arjuna, aussi belliqueux, aussi ardent, mais plus intelligent que Bhîma et digne d'être l'ami du dieu Kṛṣṇa. Les scènes épisodiques font honneur à l'imagination du poète. Le troisième acte s'ouvre par les apprêts cannibales d'une Râkṣasî, qui ramasse sur le champ de bataille les membres épars des soldats morts pour les servir à son mari; le Râkṣasa la rejoint, et le couple diabolique consomme ces mets sanglants tout en causant de la journée. Le cinquième acte montre le roi aveugle Dhṛtarâṣṭra, et Gândhârî, sa femme, intervenant pour arrêter les hostilités: leurs prières sont inutiles; Duryodhana les repousse avec dédain, et Bhîma les insulte. Mais Bhaṭṭa Nârâyaṇa n'a pas su pallier le défaut inhérent aux compositions tirées d'une épopée: la surabondance des événements sans intérêt ou impropres à la représentation l'a obligé de recourir trop souvent aux récits.

Vers la même époque que Bhaṭṭa Nârâyaṇa, un autre poète, Viçâkhadeva ou Viçâkhadatta* tentait des voies nouvelles et créait le drame politique. Le Mudrârâkṣasa présente au premier coup d'œil un aspect original: la liste des rôles ne porte pas de personnage féminin qui prenne part à l'intrigue;

deux femmes paraissent en scène, il est vrai; mais l'une, l'épouse de Candanadâsa, ne figure que dans une scène épisodique où elle prononce quelques mots; l'autre est la portière du palais, dont le rôle se borne à annoncer les visites et à montrer le chemin au roi. L'amour n'a donc rien à faire dans cet ouvrage; le nom du principal acteur suffirait à l'indiquer: c'est le ministre Cânakya, le type idéal de l'homme d'Etat, l'auteur illustre d'un grand traité de politique toujours cité comme la suprême autorité; le héros du drame est un personnage historique, Candragupta, le premier roi de l'Inde dont la date soit connue avec précision; c'est le Sandrocottos des Grecs, contemporain d'Alexandre le Grand et de ses successeurs immédiats. Le nom de Candragupta fait illusion; il donne à l'ouvrage l'apparence d'un drame historique, et l'on s'attend volontiers à y trouver de curieux détails sur le réveil de l'indépendance indienne. L'illusion est de courte durée. L'histoire n'a rien à tirer du Mudrârâkṣasa. Viçâkhadeva connaissait sans doute moins encore que nous-mêmes les événements du règne de Candragupta; c'est à la Bṛhatkathâ, cette source inépuisable, qu'il a puisé son sujet.

Cânakya, insulté par le roi de la dynastie Nanda, a juré d'en tirer vengeance; il le renverse et élève à sa place un simple çûdra, Candragupta; la noblesse du nouveau souverain, la sagesse de son ministre Cânakya lui gagnent bientôt tout le peuple. Mais un ancien ministre de Nanda, Râkṣasa, comblé de bienfaits par le roi précédent, refuse de reconnaître l'autorité du çûdra couronné; il s'échappe de Pâṭaliputra, va souffler la haine au cœur des princes voisins et forme une redoutable coalition. Cânakya connaît le mérite de son adversaire; il rend justice au sentiment de fidélité posthume qui inspire sa conduite; loin de travailler à se débarrasser de Râkṣasa, il veut assurer à son protégé Candragupta le concours d'un serviteur si précieux. Le drame entier représente la série des intrigues ourdies par Cânakya pour détacher Râkṣasa de ses alliés et pour lui imposer les fonctions de ministre près de Candragupta. La politique de Cânakya, ou plutôt de Viçâkhadeva, est de nature à faire sourire un homme d'Etat, mais c'est celle de la théorie, des contes et du théâtre*. Les inventions du ministre de Candragupta

réussissent toutes à souhait : celles de son adversaire échouent toutes sans exception ; l'histoire ne connaît pas de ces habiletés infaillibles, qui suppriment d'avance le jeu du hasard ; mais la tradition incarnait dans Cāṇakya l'idéal de la science politique. Viçâkhadeva a suivi cette tradition, à tort peut-être, car, en voulant grandir démesurément son héros, il a diminué jusqu'à l'excès le rival et il a rendu ainsi peu glorieux les triomphes de Cāṇakya.

L'auteur du Mudrârâkṣasa s'est inspiré surtout de la Mṛcchakaṭikâ : l'influence de Çûdraka éclate dans le prologue et mieux encore au dernier acte, lorsque Candanadâsa mené au supplice adresse ses adieux à sa femme et à son fils ; il le rappelle aussi, et ce n'est pas un honneur banal, par l'art de répandre la vie dans l'action et dans les personnages. Des gens de toute espèce prennent part à l'action : des rois, Candragupta et Malayaketu ; des ministres, Cāṇakya et Râkṣasa ; des espions qui changent de costume et de langage selon les besoins de leur service : le brahmane Induçarman qui paraît sous l'habit d'un religieux jaina, Jîvasiddhi ; le grand seigneur Virâdhagupta qui se déguise en charmeur de serpents pour pénétrer auprès de Râkṣasa ; l'agent Nipuṇaka, en chanteur de complaintes ; Siddhârthaka et Samiddhârthaka en Caṇḍâlas exécuteurs des hautes œuvres ; enfin Candanadâsa le joaillier, et le scribe Çakaṭadâsa partisans de Râkṣasa. Ces rôles de nature diverse donnent au Mudrârâkṣasa un caractère pittoresque et animé. L'intrigue est admirablement conduite si on admet en principe cette politique à effets. Le premier acte montre au spectateur Cāṇakya combinant ses machinations dans une série de scènes vivantes et pressées ; le second nous transporte au quartier général de Râkṣasa ; les mauvaises nouvelles s'y accumulent sans répit, et les seuls bonheurs qui apportent une consolation à Râkṣasa ne sont que des pièges tendus par son adversaire. Au troisième acte Cāṇakya dans une scène admirable provoque en présence des courtisans la colère de Candragupta, l'insulte et se retire furieux ; c'est une comédie qu'il joue, mais Râkṣasa en est la dupe. Les propos de Râkṣasa (IV) lorsqu'il apprend la disgrâce de Cāṇakya, irritent Malayaketu dont l'esprit est travaillé par des émissaires ; il croit surprendre les preuves

répétées d'une trahison préparée par son ministre et il le chasse. Râkşasa rentre alors (VI) sous un déguisement à Pâṭaliputra pour y rejoindre sa femme qu'il a confiée à Candanadâsa ; il apprend, par un agent de son rival, que le crime de son ami est avéré et qu'il va être exécuté. Il court le rejoindre (VII) au lieu du supplice ; il est arrêté et Câṇakya lui demande alors de choisir entre la mort ignominieuse de Candanadâsa ou les fonctions de ministre. Râkşasa, touché par la grandeur du procédé et les avances amicales de Câṇakya, entre au service de Candragupta.

Les épisodes qui remplissent les sept actes se rattachent étroitement à l'action : ils présentent sous des formes variées la fécondité d'imagination de Câṇakya et concourent tous à la soumission de Râkşasa. Les jeux de la politique, si subtils qu'ils soient, n'auraient pas suffi à animer l'action et à provoquer l'émotion ; Viçâkhadeva l'a bien compris, et, par une véritable inspiration de génie, il a cherché dans le cœur des deux adversaires le mobile de leurs intrigues ; la magnanimité de Câṇakya, son dévouement infatigable à Candragupta, la fidélité de Râkşasa à son ancien maître intéressent et touchent le spectateur. L'auteur du Mudrârâkşasa mérite d'être comparé à Corneille ; tous deux, en portant la politique au théâtre, ont eu l'heureuse hardiesse de choisir le sentiment de l'admiration comme le ressort du drame. Les maximes sur le gouvernement et la vie des cours abondent chez Viçâkhadeva ; il a su leur donner un tour poétique par l'emploi judicieux et sobre des images, des métaphores et des comparaisons. La poésie descriptive y trouve aussi sa part : ainsi le troisième acte présente en plusieurs stances le tableau de l'automne ; mais ce hors-d'œuvre apparent tient de près au sujet.

La date du poète Râjaçekhara flotte entre le VIIIe siècle et le milieu du Xe *. Si la quantité de production était un titre à l'attention de la critique, Râjaçekhara mériterait la place d'honneur ; il est l'auteur de quatre ouvrages dramatiques représentant trois genres différents : deux comédies héroïques, une petite comédie héroïque et une comédie écrite tout entière en prâcrit (*saṭṭaka*). Il avait conçu l'idée de transporter au théâtre les deux grandes épopées indiennes, le Mahâbhârata

et le Râmâyaṇa, mais il ne put achever que la moitié de sa tâche : le Petit Bhârata (Bâlabhârata ou Pracaṇḍapâṇḍava) est resté en suspens à la fin du second acte ; le petit Râmâyaṇa (Bâlarâmâyaṇa) plus heureux a été terminé ; l'œuvre de Vâlmîki y est condensée en dix actes. Nous étudierons cet ouvrage avec les autres drames ramaïques ; la nâṭikâ et le saṭṭaka prendront place dans l'histoire des genres secondaires. Il nous suffit ici de signaler les caractères généraux de ces divers ouvrages ; ils trahissent tous la même pauvreté d'imagination dramatique, la même impuissance à créer et à animer des figures ; partout l'action est traitée comme un accessoire négligeable ; l'effort de l'écrivain porte tout entier sur les prétendues beautés de la poétique ; les acteurs ne sont plus que des déclamateurs chargés de réciter à une assemblée érudite des stances entortillées et pédantes.

Le petit nombre des textes imprimés ne nous permet pas de poursuivre siècle à siècle l'histoire critique du drame indien : les noms d'auteurs et les titres d'ouvrages sauvés jusqu'ici de l'oubli établissent avec certitude l'existence ininterrompue et toujours florissante de ce genre après le VIIIe siècle ; mais les documents sont trop rares et trop maigres pour essayer d'en tirer un tableau d'ensemble ; le nombre des pièces et des auteurs datés est insignifiant si on le compare à la masse flottante des anonymes ou des inconnus. Cependant les données que nous possédons paraissent révéler un état longtemps stationnaire de la littérature. Il faut franchir d'un bond le neuvième siècle, le dixième et une grande partie du onzième pour trouver une œuvre originale.

Le Prabodhacandrodaya est à la fois le premier essai connu jusqu'ici et le chef-d'œuvre incontesté du théâtre allégorique. Le poète Kṛṣṇamiçra vivait à la cour du roi Kîrtivarman qui régnait à Kalañjara ; le goût de la poésie dramatique était de tradition à la cour ; un des prédécesseurs de Kîrtivarman, Bhîmaṭa*, avait composé cinq nâṭakas dont le meilleur avait pour titre Svapnadaçânana. Les inscriptions de Mahoba et de Deogarh prouvent que Kîrtivarman régnait en 1097 ; celle de son rival Karṇa à Bénarès porte la date de 1043. Le Prabodhacandrodaya se place probablement entre ces deux dates ; il est voisin, en tout cas, des premières

années du XIIe siècle. La pièce est écrite à la gloire du système védantique et du Vichnouisme : L'Être, uni avec Illusion, a eu un fils : Esprit qui a donné naissance à deux enfants, Discernement et Égarement; chacun d'eux est devenu le chef d'une nombreuse lignée. Mais la race sortie d'Égarement a soumis presque tout l'univers ; Discernement et les siens voient chaque jour diminuer leur domaine, et leur perte semble proche. Au début du premier acte, Amour annonce triomphalement ces nouvelles à Volupté son épouse ; il se flatte d'avoir contribué pour une large part à ce résultat. Une seule inquiétude le tourmente encore : Une ancienne prophétie prédit la naissance, dans la postérité d'Esprit, d'une créature appelée Science qui doit dévorer son père, sa mère, ses frères, ses sœurs et tous ses parents même les plus éloignés ; un frère, nommé Jugement, viendra au monde en même temps qu'elle. Ces enfants jumeaux doivent sortir de l'union de Discernement avec une de ses femmes, Théologie. Heureusement les deux époux sont depuis longtemps brouillés et séparés, et tous les efforts pour les réconcilier risquent d'être vains. L'approche de Discernement met Amour et Volupté en fuite, et le pauvre souverain entre avec Raison, une des reines ; ils causent de la situation, de ses causes, de ses remèdes ; Discernement craint de provoquer la jalousie de Raison ; mais le langage sensé et dévoué de la reine le décide à lui avouer le moyen de salut annoncé par la prédiction. Raison engage aussitôt le roi à envoyer des émissaires en quête de Théologie et à se réunir avec elle. Discernement, qui attendait ce consentement, donne aussitôt ses ordres.

(II.) Égarement apprend les mesures prises par son adversaire ; il est inquiet et se hâte d'affermir ses positions. Bénarès est la clef du monde ; qui possède la ville domine l'univers. Il y dépêche Faux-Semblant, qui s'y établit en ermite ; le prétendu religieux ne tarde pas à bouleverser la cité sainte, à séduire et à corrompre les habitants. Le grand-père de Faux-Semblant, Égotisme, passe par Bénârès, remarque l'ermitage et l'ermite à leur air exagéré de piété, s'approche, lutte d'hypocrisie religieuse et de vantardise avec Faux-Semblant, reconnaît son petit-fils et se met à le questionner sur les derniers événements, lorsqu'on annonce l'entrée solennelle

d'Égarement dans sa nouvelle capitale. Le roi s'installe dans sa cour; Cârvaka (le matérialiste) l'y rejoint avec un élève auquel il donne une leçon; il apprend à son souverain le péril qui le menace en plein triomphe: une puissante sorcière, Foi-en-Viṣṇu, soutient ses adversaires; du pays d'Orissa arrivent en même temps de mauvaises nouvelles: Devoir semble préparer une rebellion, sur les instigations de Renoncement; la reine Théologie, circonscrite par Piété et Foi, va se réconcilier avec Discernement. Égarement convoque ses meilleurs guerriers: Colère et Désir, avec leurs femmes Nuisance et Concupiscence, et leur donne l'ordre de ramener prisonnière Piété, la fille de Foi. Il appelle ensuite la courtisane Hérésie et la charge de séparer Foi et Théologie.

(III.) Piété entre en scène avec son amie Pitié; elle est exténuée de fatigue et fond en larmes; Foi, sa mère, a disparu, et elle n'a pu la retrouver; Pitié la console et la supplie de renoncer à ses projets de suicide. Jaïnisme, Bouddhisme, Somisme paraissent tour à tour, escortés chacun de leur femme qui a usurpé le nom de Foi; Piété, à ce nom, croit retrouver sa mère, mais la laideur, la difformité du personnage anéantissent ses espérances. Jaïnisme et Bouddhisme exaltent leurs doctrines et attaquent chacun la croyance de l'autre; de la polémique ils vont passer aux coups, mais l'arrivée de Somisme les arrête; le nouveau venu les endoctrine tous deux, les enivre d'alcool et de plaisirs, et les emmène à la recherche de Foi, la fille de Bien, dont il veut s'emparer.

(IV.) Foi tremblante et haletante raconte à sa compagne Amitié le danger qu'elle vient de courir. Une diablesse, Science-la-Féroce, s'est précipitée sur elle et sur Devoir, les a enlevés et allait les dévorer quand Foi-en-Viṣṇu les a délivrés et a tué le monstre. La magicienne lui a donné un message à porter au roi Discernement: l'heure est venue de partir en guerre; Foi-en-Viṣṇu enverra des auxiliaires invincibles sous la conduite de Souffle-Retenu. Discernement, qui s'est fait ascète pour mériter à force d'austérités sa réunion avec Théologie, suit les conseils de sa protectrice, et mande ses soldats les plus forts: Réfléchit-au-Vrai doit combattre contre Amour, Patience contre Colère, Contentement contre

Désir; chacun expose au roi la tactique dont il compte se servir pour vaincre son adversaire. Enfin Discernement part à son tour sur son char rapide, escorté de son écuyer; il arrive bientôt en vue de Bénarès et célèbre dans un hymne la ville sainte et le dieu.

(V.) La bataille est terminée : Foi va porter les nouvelles à Foi-en-Viṣṇu dans le pays de Coquille-Sacrée : l'armée d'Égarement a péri tout entière avec son chef; Esprit, qui a perdu ses enfants favoris, veut se tuer. Il entre en scène désolé, accablé : Vouloir essaie en vain de le ranimer, de lui rendre courage; le vieillard n'entend pas raison et pleure son cher fils Égarement, sa femme bien-aimée Activité. Doctrine-de-Vyâsa (la doctrine vedânta) vient alors lui parler un langage élevé et persuasif; elle le désabuse, dissipe son chagrin et ramène à Esprit son fils Renoncement qu'il avait perdu depuis longtemps. Esprit prend la résolution de vivre en ermite avec la femme qui mérite seule d'être sa compagne : Inertie.

(VI.) L'ancêtre de la race, Être, reste encore soumis à l'influence d'Égarement; le roi vaincu, en mourant, a dépêché vers son aïeul les Magies chargées de prolonger son erreur, et la compagne d'Être, Illusion, s'est faite la complice de ces sorcières. Mais un familier d'Être, Raisonnement, lui a montré sa folie, et il chasse loin de lui les Magies. Paix-du-Cœur ramène enfin Théologie au roi Discernement; l'épouse longtemps délaissée retrouve son époux dans le palais d'Être, à qui il allait en compagnie de Foi présenter ses hommages après la victoire. Théologie lui raconte ses aventures depuis la séparation; elle a erré, misérable, repoussée par Pratique-du-Culte, par Exégèse, etc., qui ne comprenaient pas son langage. Elle révèle enfin à Être, fort surpris, qu'il est le Seigneur suprême; Être, malgré ses efforts, ne comprend pas le sens de cette déclaration. Il faut, pour illuminer son esprit, que Jugement y pénètre, mais la naissance de Jugement est assurée par la réunion de Théologie avec Discernement; les êtres surnaturels naissent d'un simple contact spirituel entre les époux ; en effet, le roi et la reine sont à peine sortis de scène que Jugement y entre, s'approche d'Être et dissipe ses erreurs. Foi-en-Viṣṇu se manifeste alors, applaudit à ces résultats heureux et promet sa protection.

La fable est intéressante; les épisodes sont liés au sujet principal; l'action avance sensiblement à chaque acte. Le mérite des inventions de l'auteur paraît surprenant, si on tient compte des difficultés considérables que présentait sa tâche. Le système Vedânta est le plus abstrait de la philosophie indienne. Fondé sur l'autorité des Upaniṣads, traités de philosophie théologique, il enseigne l'unité absolue de l'Être; cet Être est tout pensée et tout béatitude, mais il est associé naturellement à une puissance d'illusion qui développe en dehors de lui le monde des phénomènes à commencer par l'âme individuelle, l'esprit; entraîné par une activité décevante, l'esprit projette à son tour en dehors de lui des créations chimériques, œuvres de l'ignorance; son égarement l'entraine à toutes les passions et l'éloigne toujours davantage de l'Être Un auquel il est fondamentalement identique. Mais il lui reste toujours dans cet état de déchéance une capacité naturelle de discernement; que la connaissance vienne à son aide, et il voit la fausseté des chimères où il s'est plu, il reconnait son identité avec l'Être, il cesse d'agir et se soustrait ainsi au tourbillon des perpétuelles renaissances; enfin la grâce divine le dégage des gaînes qui l'emprisonnaient et lui rend sa nature primitive. Kṛṣṇamiçra n'a point affadi cette doctrine originale et sublime pour la transporter à la scène; il a transformé les abstractions en personnages, et les rapports de causalité en rapports de parenté. L'Être est devenu l'aïeul universel, avec Esprit pour fils, et Discernement ainsi qu'Égarement pour petits-fils; ces deux principes sont devenus à leur tour des chefs de famille, et leur opposition morale s'est changée en une guerre de races pour la possession du monde. Les facultés, les sentiments, les penchants se sont partagés entre les deux camps et s'y sont distribués selon la hiérarchie conventionnelle: du côté de Discernement, deux grandes reines: Raison et Théologie, l'une placée au rang de favorite, l'autre longtemps délaissée; leurs suivantes et leurs amies: Piété, Foi, Pitié, Amitié, Joie, Tolérance, etc.; puis les ministres et les généraux: Calme, Empire-des-Sens, Réfléchit-au-Vrai, etc. Le parti d'Égarement a été constitué de la même manière par les passions et les inclinations mauvaises, unies en couples amoureux:

Amour et Volupté, Colère et Nuisance, Désir et Concupiscence ; Hérésie représente la courtisane théorique. Les auxiliaires d'Égarement ont une vie plus intense, comme on pouvait s'y attendre : les vices sont plus intéressants au théâtre que les vertus. Les personnages épisodiques sont tracés de main de maître : les scènes entre Faux-Semblant et Égotisme, étalant à l'envie leur sainteté hypocrite, entre Bouddhisme, Jaïnisme et Somisme, raisonnant, controversant comme de purs théologiens, puis ivres, dansant et chantant, sont des modèles de comédie. L'intrigue est certainement inspirée des pièces fondées sur la légende des Pâṇḍavas et leur lutte quasi-fratricide contre les Kauravas ; le vieil Esprit, inconsolable après la mort d'Égarement et de ses partisans, rappelle Dhṛtarâṣṭra gémissant sur la perte de ses cent fils ; d'autre part, elle suit sans la copier servilement l'action ordinaire des petites comédies héroïques : la réunion du roi Discernement avec Théologie doit lui assurer la souveraineté comme le mariage de Vatsa avec Ratnâvalî par exemple lui garantit l'empire du monde. La pièce prêtait à un rare luxe de stances morales ; Kṛṣṇamiçra en a tiré parti sans en abuser. Il excelle à tracer en une stance un caractère sans tomber dans la banalité ou dans les redites. Fidèle à l'exemple de ses prédécesseurs, il a introduit dans les actes des hors-d'œuvre imposés par l'usage : la description de l'ermitage (II), de la course en char (IV), de Bénarès (V), etc.... ; mais ces digressions tirées du sujet lui-même étaient presque nécessaires pour en adoucir l'austère sévérité.

Le personnage de Foi-en-Viṣṇu (Viṣṇubhakti), qui dirige l'intrigue et assure le succès, est un indice curieux de la transformation religieuse en voie de s'accomplir à l'époque de Kṛṣṇamiçra, et qui agit si puissamment à son tour sur le développement du théâtre. Le besoin d'un dieu personnel et voisin de l'humanité pousse tout à coup les multitudes vers le culte des incarnations humaines de Viṣṇu ; l'adoration de Râma et de Kṛṣṇa, prêchée par des apôtres infatigables, remplace les formes anciennes de la religion. Le mysticisme s'empare de leurs légendes, déjà si riches et si séduisantes ; il les embellit, il les colore, il les réalise. Ce n'est pas assez que le dieu parle à l'imagination ; il faut que les

oreilles l'entendent, que les yeux le voient; le théâtre va servir d'auxiliaire à la foi; il va rendre à la foule ses dieux vivants et agissants. La poésie dramatique s'empare avec joie d'un cadre qui semble composé à dessein pour répondre aux exigences de la théorie; Kṛṣṇa, élevé par les bergers, en pleine campagne, en pleine nature, entouré de rivales qui se disputent son affection et qui l'obtiennent toutes, attaché pourtant d'un amour plus profond à une d'entre elles : Râdhâ, s'arrachant par intervalles à ses passe-temps érotiques pour accomplir un vaillant exploit, se prêtait naturellement à toutes les combinaisons de la poétique. La forme même du culte se rapprochait étroitement des conditions du théâtre ; la danse et le chant en formaient les éléments essentiels ; les fidèles de Kṛṣṇa* se plaisaient à imiter les ébats de leur dieu qui avait dans le Vṛndâvana inventé une danse, le râsa, qu'il exécutait avec les bergères ; les sons joyeux de l'orchestre, les chœurs chantés en rond, les récitatifs du coryphée donnaient à ces rites le caractère d'une représentation.

Le chef-d'œuvre de la littérature krichnaïte, le Gîta-govinda de Jayadeva, est encore à mi-chemin entre l'hymne et le drame. Kṛṣṇa, Râdhâ, une compagne de Râdhâ prennent successivement la parole et se répondent, mais sans se donner directement la réplique. Chacun d'eux chante à son tour une assez longue série de couplets, puis le poète décrit dans des stances lyriques la situation des personnages, l'émotion qu'ils ressentent, et adresse une prière en sa faveur à Kṛṣṇa. L'ouvrage se divise en douze sections (sargas) divisées en vingt-quatre cantilènes (prabandhas) composées sur des airs différents dans des mètres variés. Lassen, qui a publié le poème en le qualifiant de *drame lyrique,* a voulu justifier ce titre arbitraire, et il a cherché à y établir de nouvelles divisions qui répondent au nombre d'actes prescrit par la technique (*Prolegomena III, p. XXI.*) Ses efforts prouveraient, seuls, la vanité de cette tentative. Le Gîta-govinda est un poème (*kâvya*), et n'a aucune raison de se plier aux exigences du genre dramatique proprement dit. Il n'en est pas moins écrit en vue d'une exécution quasi-dramatique : l'indication des airs qui doivent accompagner les couplets le prouve, et Jayadeva le déclare formellement : « Si on se contente, dit-il, de repré-

senter dans son esprit (*et non réellement*) le reste des chants composés par Jayadeva, il faut alors réciter au moins à haute voix les paroles adressées à Hari par la compagne de son amante. » (IV, 9) Jayadeva mentionne évidemment ce cas comme une exception; du reste, les compatriotes du poète ont institué dans sa ville natale, Kenduli, une fête anniversaire de sa naissance, et chaque fois on représente pendant la nuit, devant la foule assemblée, le Gîta-govinda[1]. Les deux premières cantilènes servent de prologue. Puis (III-IV), tandis que Râdhâ court les bois à la recherche de son amant, elle apprend de son amie que Kṛṣṇa passe son temps à danser avec les bergères. (V, VI) Râdhâ exprime son ardeur impatiente de revoir le bien-aimé et supplie son amie de le lui ramener. (VII) Kṛṣṇa pense à Râdhâ; elle s'est éloignée froissée de ses négligences, et il en gémit. (VIII, IX) L'amie dépeint à Kṛṣṇa les désirs amoureux de Râdhâ; puis (X, XI) elle retourne vers Râdhâ, lui conte le chagrin de Kṛṣṇa, et la prie d'aller vers son amant. (XII) Râdhâ est trop accablée de langueur pour faire la route; son amie va l'annoncer à Kṛṣṇa. (XIII) Râdhâ, restée seule, accuse son amie de la tromper; (XIV, XV) elle la voit revenir enfin, mais sans Kṛṣṇa, et se croit abandonnée pour une autre bergère; (XVI) elle exalte le bonheur de celle qu'il caresse; (XVII) Kṛṣṇa arrive le matin; Râdhâ l'accueille avec des reproches; (XVIII) son amie essaie de la calmer. (XIX) La journée passe, le soir vient; Kṛṣṇa adresse à Râdhâ de douces paroles, et retourne à sa hutte. (XX) L'amie de Râdhâ l'engage à suivre le divin berger; elle refuse. (XXI) L'amie insiste encore; (XXII) Râdhâ cède à ses instances et va rejoindre Kṛṣṇa. (XXIII, XXIV) Les amants s'unissent et échangent des paroles douces.

L'action de ce petit drame est insignifiante; les tableaux se distinguent l'un de l'autre par des nuances légères. Le poète a voulu placer l'amante dans les diverses situations de la technique; il a renouvelé à force de poésie, d'harmonie, d'imagination et de charme, ces thèmes communs et rebattus. Jayadeva est presque le contemporain de Kṛṣṇami-

1. W. Jones dans *Asiat. Res.* III, 183; A. Borooah, *Bhavabhûti*, p. 9.

çra; il vivait à la cour de Lakṣmaṇasena qui régnait sur le Bengale au commencement du XII[e] siècle; il était né dans le Bengale même, à Kenduvilva sur les bords de la rivière Ajaya. Ainsi cette province, où le culte de Viṣṇu a toujours trouvé tant de fidèles et d'enthousiastes, marque sa place au premier rang dès les origines de la littérature krichnaïte.

Les prédictions de Caitanya, qui se proclamait une incarnation de Kṛṣṇa, donnèrent au seizième siècle un nouvel essor au culte et à la littérature. Caitanya paraît même avoir recommandé à ses disciples le théâtre comme moyen d'action et de propagande, car tous s'évertuèrent à l'envi à composer des drames. Le ministre d'Hussein-Shah, roi de Bengale, Rûpa-Gosvâmin, un des premiers néophytes, composa deux comédies héroïques à la gloire de Kṛṣṇa : le Lalitamâdhava et le Vidagdhamâdhava, et plusieurs bhâṇikâs, Dânakeli, etc... Si la foi fait des miracles, ce n'est guère au théâtre ; rien n'est plus vide, plus dépourvu d'action, plus incolore que les sept actes où Rûpa délaya les hymnes du Gîta-govinda. Les drames analysés par Râjendralâl Mitra (*Notices, IV*): le Jagannâthavallabha et le Govindavallabha ne sont que des enfilades de conversations ennuyeuses et de descriptions prolixes. Wilson a donné l'analyse d'une pièce plus intéressante, tirée d'un épisode du Bhâgavata-purâṇa : c'était la grande source où puisaient, sans la tarir, les auteurs vichnouïtes. Le Çrîdâmacarita est l'histoire de ce pauvre brahmane qui avait jadis étudié avec Kṛṣṇa et que la faveur de son condisciple récompensa si somptueusement en retour d'un mince hommage : pour une simple poignée de grains frits, Kṛṣṇa lui donna un palais avec une ville entière. Le Kaṃsavadha publié (1888) dans la *Kâvya-mâlâ,* et dont Wilson a donné une analyse très exacte, n'est aussi que l'épisode du Bhâgavata transporté sans art à la scène.

La seule création originale du théâtre krichnaïte est un drame dont le titre rappelle à dessein l'œuvre de Kṛṣṇamiçra : le Caitanyacandrodaya de Kavikarṇapûra. Le poète était né dans le Bengale en 1524 et n'était postérieur au grand apôtre que d'une seule génération. Le drame, composé sur la demande du roi Pratâparudra, qui avait accueilli avec ferveur les prédications de Caitanya, fut représenté à la

fête (yâtrâ) de Puruṣottama. C'est le seul drame indien qui mérite l'épithète d'historique*; les personnages qu'il met en scène étaient encore en vie ou venaient de mourir quand il fut joué. Kavikarṇapûra a découpé en une série de tableaux la biographie poétique rédigée par Rûpa Gosvâmin qui décrit jusqu'aux détails les plus insignifiants de l'existence du maître.

Aussitôt après le prologue, Age-de-Fer (Kali) et Vice (Adharma) entrent en scène et se plaignent de leur situation: les prédications de Caitanya diminuent chaque jour leur empire; les conversions les plus imprévues se succèdent sans relâche et les bruits qui leur parviennent du dehors leur annoncent encore des progrès nouveaux; ils se retirent pour chercher ailleurs un asile. Caitanya paraît alors porté sur un palanquin, vêtu et paré comme un dieu, escorté de nombreux disciples : Çrîvâsa, Çuklâmbara, Advaita, etc... qui le questionnent, l'écoutent avec respect et lui rendent des hommages religieux; la mère du saint, Çacî, vient à son tour se prosterner devant son fils. Le second acte commence par un long monologue de Renoncement (Virâga); il se promène sur la scène, observe les pratiques des écoles et des confessions différentes, et constate partout un faux esprit; il rencontre Foi (Bhakti) qui lui annonce la bonne nouvelle: il a paru une incarnation nouvelle de Viṣṇu, qui prêche la foi comme le seul moyen de salut et qui admet toutes les castes à la vérité sans distinction ni de rang ni de nation. Caitanya paraît de nouveau avec son cortège de disciples ; il plonge son disciple favori Advaita dans un état analogue à l'hypnotisme et se manifeste alors dans son esprit sous la forme de Kṛṣṇa. Advaita se grise de cette extase magnétique et pour répondre aux questions pressantes des autres disciples décrit les spectacles qu'il croit voir. (III) Amitié (Maitrî) et Amour mystique (Premabhakti) s'entretiennent de la vraie foi et de sa nature, puis s'en vont de compagnie à la maison d'Âcâryaratna où Caitanya et ses disciples vont jouer un drame. Elles y arrivent au moment où la représentation commence; tout le reste de cet acte n'est plus dès lors qu'un spectacle intercalaire : le directeur et son second tiennent une longue conversation en guise de prologue; puis Nârada entre avec un disciple qui le conduit à Vṛndâvana; il voit paraitre alors

Kṛṣṇa, assisté de son bouffon, Subala, poursuivi par les bergères; Râdhâ le rejoint et l'éternelle scène d'amour recommence. Le quatrième acte montre les circonstances qui accompagnent la résolution prise par Caitanya de vivre en ermite; il l'annonce d'abord à sa mère Çacî et à sa tante, la femme d'Âcâryaratna; les disciples l'apprennent ensuite et laissent éclater leur douleur; il va falloir quitter ce maître adoré dont la présence était la joie et la vie de tous. (V) Caitanya suivi de Nityânanda s'éloigne de Nadia pour prêcher son évangile sur les routes; il reçoit les hommages des bouviers, des villageois; Advaita vient au devant de lui, lui offre l'hospitalité; le peuple entier accourt pour entendre et voir le saint. (VI) Océan vient trouver Gaṅgâ pour connaître la cause du chagrin qui la mine; elle lui apprend sa douleur: Caitanya a quitté ses rives; elle raconte à Océan le départ de l'apôtre et les scènes déchirantes qui ont marqué l'heure des adieux. L'action est alors transportée brusquement à Jagannâtha; les gardiens du temple refusent l'entrée à Caitanya et à son cortège; un des disciples parlemente avec un surveillant du sanctuaire, Gopînâtha, qui va chercher Sârvabhauma, le pandit du roi Pratâparudra; le pandit arrive avec son fils Candaneçvara et rend hommage à la divine incarnation. Le septième acte se passe à la cour de Pratâparudra; le roi s'entretient avec son pandit du personnage merveilleux qui a paru; des brahmanes arrivent des bords de la Godâvarî et relatent les miraculeuses conversions de Caitanya ; le ministre du roi de Karṇâṭa, Mallabhaṭṭa, survient après eux, et fait un récit analogue; Pratâparudra est impatient de voir le grand homme. L'acte suivant (VIII) ramène à Jagannâtha l'apôtre avec ses disciples, et le met en présence de Pratâparudra qu'il convertit; le neuvième et le dixième font connaître plus par le récit que par l'action les pérégrinations de Caitanya dans le Bengale, à Bénarès, à Allahabad, à Vṛndâvana, la conversion de Rûpa et de Sanâtana, ministres de Hussein-Shah, et la réunion du maître avec ses disciples à Jagannâtha.

Tel est le résumé de ces dix longs actes où Kavikarṇapûra a entassé la plus formidable collection d'allitérations et de jeux de mots qui soit connue. Point d'action; une série de

conversations théologiques ; point de caractères : le prédicateur mystique dont la parole enflammait les populations, consolait les humbles et éblouissait les puissants, Caitanya est un docteur de la loi qui donne des conférences religieuses et fait des tours d'hypnotiseur ; les disciples sont de bons élèves, docilement soumis à la parole du maître, sans caractères ni individualité. Le sujet que le poète avait choisi était un des plus beaux que le théâtre puisse traiter ; l'action d'un apôtre sur les foules, l'ascendant du mysticisme et de l'éloquence sur des esprits simples, les intrigues, les ambitions, les haines, les passions qui se développent autour du révélateur, les triomphes éclatants et les amertumes momentanées, l'infinie variété des moyens qui servent à apprivoiser les âmes humaines offraient un cadre original et grandiose ; Kavikarṇapûra n'y a trouvé que des effets de mots. Il pouvait ouvrir une voie à l'art ; il n'a pas même su suivre la trace de ses devanciers.

LES NÂṬAKAS IRRÉGULIERS

Les drames littéraires, écrits dans une langue artificielle et dans un style laborieux, étaient forcément réservés à un auditoire restreint ou plutôt à un petit nombre de lecteurs rompus à toutes les subtilités de la poétique et à toutes les difficultés de la grammaire. Mais pour servir comme un instrument de propagande religieuse, le théâtre devait se rapprocher du peuple, employer une langue intelligible, claire, qui pût s'entendre et se goûter sans effort. Ainsi se forme un genre nouveau, en rapport étroit avec le nâṭaka : le Citrayajña analysé par Wilson en est le seul exemple bien connu ; les autres ont disparu peu de temps après avoir été composés, en raison de leur faible intérêt littéraire au regard des pandits.

Le Citrayajña a été écrit au commencement du XIXe siècle, par Vaidyanâtha Vâcaspati Bhaṭṭâcârya, sur la demande d'Îçvaracandra, roi de Nadia, pour la fête de Govinda. Ainsi c'est dans la ville natale de Caitanya, aux lieux où Kavikarṇapûra place la moitié de son action, que cette œuvre a été représentée. L'inspiration en est çivaïte ; l'auteur a voulu

glorifier le dieu puissant et farouche qui tira une vengeance terrible du téméraire Dakṣa. Les actes sont au nombre de cinq; le dialogue est singulièrement imparfait; c'est à peine si la moitié de l'ouvrage est rédigée; le texte est remplacé par de simples indications à l'adresse des acteurs; ainsi le premier acte se termine par ces lignes : « Dakṣa se prosterne aux pieds des dieux, et met sur sa tête la poussière qu'ils ont foulée; après quoi il cherche à gagner leur faveur par des allocutions. De là il se rend à la place du sacrifice lisant ou récitant les formules ordinaires, et suivi des rois. » Et le second acte commence par ces mots : « Dakṣa entre, prend sa place, et ordonne aux serviteurs de distribuer le riz aux brahmanes, à l'effet d'invoquer leur bénédiction. Ceux-ci reçoivent le riz, le répandent, et prononcent le Svastivacana. » Le dialogue de ces tableaux était laissé à la fantaisie des acteurs, qui improvisaient, naturellement, dans la langue courante et vulgaire. Le spectacle avait ainsi de quoi plaire à tous les fidèles, les savants et les lettrés y trouvaient assez de sanscrit pour satisfaire leur goût littéraire; le public grossier s'égayait aux libres farces des acteurs, toujours portés à l'obscénité et à la bouffonnerie.

Les *çhâyânâṭakas* marquent un pas de plus vers le théâtre populaire; ils ne répondent à aucune des catégories théoriques. Leur nom est obscur; on serait tenté de l'expliquer par « ombre de drame » si les règles de la grammaire ne s'opposaient à cette analyse du composé châyâ-nâṭaka. Elles admettent du moins une explication voisine et presque identique: « drame à l'état d'ombre. » Le mot *chdyd* se trouve encore comme premier terme dans plusieurs mots composés ayant trait à la musique: *chdydnaṭṭa*, nom d'un râga, Saṃgîta-Sâra-Saṃgraha, 107; *chdydtoḍî*, id. ib. 101, 105; *châyâlaga*, id. ib, 118; *chdyd* seul désigne aussi un râga (mode musical) ib. 93. Aucun des châyà-nâṭakas n'a encore été publié; le Sâvitrî-carita, de Çaṅkaralâla, qui porte cette désignation, n'est un châyâ-nâṭaka qu'au sens littéral du mot; l'ouvrage, composé et publié récemment, est réellement une ombre de drame, malgré ses sept longs actes. Wilson a analysé le plus fameux, le Dûtâṅgada et nous en avons examiné quelques-uns en manuscrit à la bibliothèque du British Museum.

Le Haridûta est une imitation du Dûtâṅgada ; le sujet est tiré du Mahâbhârata. Yudhiṣṭhira, désireux d'assurer la paix à ses sujets, essaie de calmer les impatiences belliqueuses de Bhîma et envoie Arjuna à la recherche de Kṛṣṇa. Kṛṣṇa arrive, il est accueilli avec des honneurs divins, et l'aîné des Pâṇḍavas le prie de porter à Duryodhana ses propositions de paix. Kṛṣṇa se rend au camp des Kurus ; Duryodhana, d'abord insolent, reconnaît Kṛṣṇa et veut l'honorer, mais le négociateur divin repousse tout hommage tant que les Pâṇḍavas ne seront pas satisfaits. Duryodhana refuse de souscrire à leurs conditions ; ses courtisans réclament la mort de Kṛṣṇa. Kṛṣṇa se manifeste alors sous sa forme divine et les frappe tous. Le drame est traité en trois scènes.

Le Râmâbhyudaya, de Vyâsaçrîrâmadeva, est en deux actes : le premier acte s'ouvre par le dialogue de deux Gandharvas, Citrâṅgada et Citraratha, qui décrivent la bataille de Laṅkâ dont ils sont les spectateurs. Ils se retirent pour laisser la place aux vainqueurs. L'armée de Râma pousse des cris de joie, et bientôt Sîtâ est ramenée à son époux ; l'amour et la honte agitent le cœur de la reine ; elle se soumet à l'épreuve du feu pour établir son innocence. Indra et Daçaratha causent dans le ciel et décrivent cette épreuve. Les époux royaux retournent à Ayodhyâ sur le char Puṣpaka. Le second acte se passe à Ayodhyà. Hanûmat annonce l'arrivée de Râma ; Bharata tressaille de bonheur à cette nouvelle et court au devant de son frère ; il lui remet les insignes de la royauté. et Vasiṣṭha couronne Râma. Le chœur des dieux célèbre le souverain et du ciel tombe une pluie de fleurs.

Le Subhadrâpariṇaya, du même auteur, est plus court. Il met en scène un messager d'Arjuna, Vasubhûti, puis Arjuna, Subhadrà et sa confidente Lavaṅgikâ, enfin Vâsudeva. L'enlèvement de Subhadrà se termine par un mariage : Vâsudeva ordonne aux habitants de parer la ville ; on célèbre les noces, et l'inévitable pluie de fleurs tombe du ciel. Toutes ces pièces où le poète a sacrifié, sans doute à contre-cœur, la rhétorique à l'action, semblent des ouvrages de circonstance, destinés à amener un spectacle final, à justifier un grand déploiement de mise en scène.

Parmi les nâṭakas, le théâtre sanscrit nous présente un véritable monstre, étranger à toutes les lois que nous avons déjà retracées : le Mahâ-nâṭaka. L'origine de cette production est elle-même un mystère enveloppé de fables. Hanûmat, le singe allié de Râma, composa, dit-on, à la gloire du héros, un drame qu'il écrivit sur des rochers au bord de la mer. Vâlmîki vers le même temps composait une épopée sur le même sujet ; lorsqu'il lut sur les roches l'œuvre du singe-poète, il comprit que le Râmâyaṇa serait éclipsé, malgré sa beauté, et il implora en sa faveur la pitié d'Hanûmat. Indifférent à la gloire littéraire, Hanûmat engagea Vâlmiki à détacher les roches et à les précipiter dans l'Océan. De très longs siècles après, le roi Bhoja fit faire des recherches par des plongeurs ; on retrouva des fragments assez nombreux que le pandit Dâmodara fut chargé de réunir. Telle est la légende rapportée par Mohanadâsa dans son commentaire ; le récit du Bhojaprabandha est presque identique. Une tradition rapportée par le traducteur du Mahânâṭaka, Kalikṛṣṇa Bahâdur, substitue Vikramâditya à Bhoja et attribue un premier travail de revision à Kâlidâsa, sous la surveillance d'Hanûmat lui-même*. La pièce se présente dans deux recensions d'aspect fort différent ; l'une, sous le nom de Madhusûdana Miçra, a neuf actes ; l'autre, sous le nom de Dâmodara Miçra en a quatorze. Cette différence du nombre des actes n'implique pas une différence correspondante de développement ; la première a 730 vers, la seconde en a 581 ; la proportion est renversée. Les deux ouvrages ont près de 300 vers communs ; les recenseurs se sont contentés de mettre bout à bout des stances empruntées aux drames et aux épopées de sujet ramaïque. Le style n'a donc rien de personnel ni de caractéristique que l'absence même d'unité ; la fable est à peu près la même dans les deux recensions, comme nous le constaterons dans le chapitre sur le théâtre ramaïque ; les procédés de composition, qui seuls nous intéressent ici, sont exactement identiques.

L'absence de prologue frappe dès le début ; aussitôt après les stances de bénédiction le directeur commence le récit des aventures de Râma jusqu'à son arrivée à Mithilâ, où Sitâ va choisir un époux ; le dialogue se substitue alors au récit ; Sitâ, Râma, Lakṣmaṇa, Janaka, le chapelain de Râvaṇa pren-

nent tour à tour la parole. Lorsque Râma a tendu l'arc jusqu'à le briser, le directeur continue son récit et annonce la colère de Paraçurâma qui approche ; il entre et apostrophe violemment Râma ; les deux héros se menacent, s'apaisent et se réconcilient; pendant cette scène le directeur décrit de temps en temps les personnages ; puis la paix faite, il décrit les noces de Râma et de Sîtâ. Suit une scène d'amour entre les époux, coupée çà et là par les indications du directeur. La pièce continue ainsi jusqu'à la défaite de Râvaṇa et la réunion du héros avec l'héroïne. Un grand nombre de personnages traversent l'action, paraissent, parlent et s'évanouissent en quelque sorte dans le récit.

Le Mahâ-nâṭaka, dans les deux recensions, présente comme un entrelacement de morceaux épiques et de morceaux dramatiques. Si on rapproche cette œuvre des productions en langue vulgaire du théâtre indien, comme la Çakuntalâ tamoule de Râmacandra, comme le Râmâyaṇa-nâṭaka qui se représente à Ceylan *, il est facile d'en saisir le caractère véritable et d'en comprendre l'origine. Le nom de Hanûmat et les légendes que nous avons rapportées semblent indiquer formellement l'antiquité du cadre remanié par Dâmodara et Madhusûdana; l'inégalité du nombre des actes chez l'un et chez l'autre prouve que l'original était séparé en sections d'une nature différente ; le chiffre extraordinaire de quatorze actes, dans la recension de Dâmodara, surpasse encore de quatre le maximum permis par la théorie : les mahânâṭakas ont dix actes, comme le Bâlarâmâyaṇa de Râjaçekhara ; il correspond peut-être au nombre des parties de l'original. L'emploi du sanscrit seul, à l'exclusion de tous les prâcrits, aussi bien dans les rôles inférieurs que dans les rôles de femmes, est encore une particularité unique ; il fallait, pour la justifier à l'époque de Bhoja, un parti-pris d'archaïsme, une résolution ferme d'imiter un type fort ancien, antérieur peut-être aux règles de Bharata. Le Mahânâṭaka nous reporte ainsi en arrière à une époque où le drame se dégageait à moitié de l'épopée, sans avoir pris encore une existence indépendante.

LA NÂṬIKÂ

(*Petite comédie héroïque*)

Nous avons étudié le caractère du prakaraṇa à propos de la Mṛcchakaṭikâ et du Mâlatîmâdhava, et nous avons constaté les mêmes procédés dans le traitement des sujets d'invention et des sujets légendaires. Nous avons vu également par Ratnâvalî et Priyadarçikâ que la petite comédie héroïque (*nâṭikâ*) ne différait de la grande que par des détails et ne constituait un genre à part qu'au point de vue théorique. L'analyse d'une autre nâṭikâ postérieure à Harṣa fera ressortir avec plus de relief les traits que nous avons déjà observés. Nous choisirons la Viddhaçâlabhañjikâ, dont Wilson a déjà donné une analyse sommaire; le texte en est facilement accessible; il a été imprimé deux fois dans l'Inde, et de plus, le poète Râjaçekhara touche d'assez près à la période classique pour prendre rang aussitôt après les maîtres de la scène.

Le prologue terminé, Haradâsa, disciple de Bhâgurâyaṇa, le ministre du roi Vidyâdharamalla, apprend aux spectateurs que le roi des Lâṭas, Candravarman, vassal de Vidyâdharamalla, a fait passer sa fille Mṛgâṅkâvalî pour un fils appelé à être son héritier, et l'a remise à son souverain en paiement d'un tribut qu'il lui devait; il se propose, par ces combinaisons, d'arriver à un objet important. Le roi paraît ensuite avec son bouffon Câràyaṇa et lui raconte un songe : Il a vu le matin, à l'heure des songes véridiques, une jeune beauté qui s'approchait de lui et lui mettait au cou un collier de perles; le souvenir de la figure rêvée hante son cœur. Le bouffon raille sa promptitude à l'amour et l'engage à se contenter de la reine. Tous deux vont alors au jardin, assistent de loin aux ébats du gynécée; le roi voit passer de loin celle qu'il a entrevue en songe, mais elle disparaît aussitôt. Ils entrent ensuite dans une salle de cristal ornée de peintures et de statues; le roi y retrouve le portrait de la même jeune fille, et aussi sa statue (çâlabhañjikâ), puis il la montre au bouffon à travers le cristal des murs : dès qu'elle se sent observée, elle s'enfuit. Les hérauts de la cour proclament midi.

(II) Deux suivantes se donnent les nouvelles du palais : la reine veut marier Kuvalaya-mâlâ, fille du roi de Kuntala et que Vidyâdhara a aimée, avec Mṛgâṅkavarman, le prétendu fils de Candravarman. Le roi rentre en scène avec son bouffon et lui avoue son amour toujours croissant : Cârâyaṇa a aussi son intrigue personnelle : Mekhalâ, la sœur de lait de la reine, lui a promis de le marier avec Ambaramâlâ (Guirlande-d'air), fille de Mirage et de Corne-de-Lièvre; le naïf Cârâyaṇa est impatient de voir sa conquête, mais au moment de célébrer la cérémonie, il reconnaît dans la prétendue épousée une simple esclave de la reine. Furieux, il jure de se venger ; le roi le calme et l'emmène dans le jardin où ils voient Mṛgâṅkâvalî jouer à la balle ; elle se retire, mais ils la suivent, l'épient, et ils l'entendent causer avec une de ses compagnes : celle-ci lit une pièce de vers en sanscrit destinée à informer le roi de la passion qu'il a allumée. Les hérauts proclament l'heure du soir.

(III) Un dialogue entre gens du harem apprend au public la vérité sur le songe du roi : Bhâgurâyaṇa a su qu'une prophétie promettait la souveraineté universelle à l'époux de Mṛgâṅkâvalî ; pour inspirer au roi l'amour de la princesse, il a chargé une de ses suivantes d'introduire sans bruit, dans la chambre à coucher du roi, Mṛgâṅkâvalî. Vidyâdharamalla a pris pour une apparition la réalité même. Le bouffon a combiné, lui aussi, son plan de vengeance ; il a aposté une femme dans un buisson, et elle a crié à Mekhalâ, comme une voix du ciel, qu'elle mourrait dans peu de jours si elle ne se traînait pas au plus vite entre les jambes d'un savant brahmane. Le plan a réussi, et la reine en personne prie Cârâyaṇa de sauver sa sœur de lait ; il y consent, la cérémonie s'accomplit et lorsqu'elle est terminée, le bouffon avoue sa machination. La reine soupçonne de complicité son époux et se retire courroucée. Le roi se rend alors avec le bouffon au jardin, et tous deux décrivent à l'envi le lever de la lune, tandis que dans la coulisse un héraut le décrit également. Soudain Mṛgâṅkâvalî paraît avec son amie, à qui elle confie ses peines d'amour : les amants se rencontrent ; mais ils se quittent presque aussitôt : la reine vient visiter le jardin qu'un magicien, Siddhanarendra, s'est engagé à faire fleurir hors saison.

(IV) Un héraut annonce l'aurore. Puis la femme de Cârâyaṇa, couchée et endormie près de son mari éveillé, rêve tout haut; elle répète une conversation où la reine essaie de déterminer le roi à épouser Mṛgâṅkâvalî, la sœur de Mṛgâṅkavarman, qui doit venir voir son frère et dont la main assure la souveraineté universelle. Elle compte, en réalité, marier le roi avec Mṛgâṅkavarman déguisé et se venger ainsi des ruses du bouffon. Cârâyaṇa se rend auprès du roi et le trouve abattu par la fièvre amoureuse ; les filles d'honneur préparent l'attirail du mariage, puis la reine entre avec Mṛgâṅkâvalî et Kuvalayamâlâ. La cérémonie nuptiale se célèbre sur la scène ; elle est interrompue par l'arrivée d'un messager. Candravarman vient d'avoir un fils et charge la reine de marier au mieux le faux Mṛgâṅkavarman rendu à son vrai sexe. La reine est prise à ses filets ; mais elle couvre sa défaite par un acte de dignité hautaine et donne au roi comme épouses à la fois Kuvalayamâlâ et Mṛgâṅkâvalî. Le général de Vidyâdharamalla envoie à son tour un courrier de victoire ; il a soumis les derniers rois rebelles à l'autorité de son maître qui est proclamé seigneur suzerain de l'Inde.

Nous retrouvons dans la Viddhaçâlabhañjikâ tous les éléments qui entrent dans la recette d'une nâṭikâ : la princesse qui apporte avec sa main l'empire universel, et qui vit inconnue dans le palais d'un roi qui s'éprend d'elle ; le ministre adroit qui ménage à son maître une intrigue amoureuse utile à la couronne; la reine jalouse, et même le personnage épisodique du magicien. Mais tous ces caractères sont bien ternes et bien pauvres et manquent complètement d'intérêt; le roi n'a pas l'allure galante et courtoise de Vatsa, la reine n'a pas les emportements amoureux ni la majesté de Vâsavadattâ, et Mṛgâṅkâvalî ne rappelle la grâce de Ratnâvalî que par son nom. L'intrigue est un ramassis d'absurdités incohérentes ; l'erreur de la reine sur le sexe de la princesse avec qui elle vit constamment est inadmissible ; les épisodes n'ont qu'un lien factice avec l'action ; la ruse dont le bouffon est dupe ne sert qu'à provoquer la vengeance dont Mekhalâ est la victime, et cette vengeance n'a d'autre utilité que de motiver la revanche, bien illusoire, de la reine. Que de complications pour un si mince résultat ! La crédulité du roi, qui se laisse

marier par sa femme sans chercher à comprendre les raisons de sa conduite, ne concorde que trop avec les autres traits de son caractère. Le seul personnage intéressant est le bouffon; Cârâyaṇa n'est pas le compère glouton, goulu, poltron et vantard des drames ordinaires; c'est un esprit simple, naïf, capable d'être la dupe des farces les plus grossières, mais pourvu du gros bon sens populaire; il aime à parler par proverbes comme les gens du commun. Mais Râjaçekhara attachait moins d'importance à cette création qu'aux descriptions dont il a surchargé son œuvre. Lever de lune, lever du jour, heure de midi, amusements du harem, jeux de balle, plaisirs de la balançoire, jardins, etc..., tous les ornements convenus et rebattus trouvent place tant bien que mal dans ce cadre et y sont développés à satiété.

C'est encore le même cadre traité de la même façon que Bilhaṇa a repris au xie siècle dans Karṇasundarî. La princesse qui porte ce nom est la fille du roi des Vidyâdharas, et elle doit assurer à son époux l'empire du monde; le ministre Praṇidhi, grâce à de savantes combinaisons, finit par la marier avec le roi, son maître. La pièce commence, comme la précédente, par une longue conversation du roi avec son bouffon auquel il raconte un songe; comme Vidyâdharamalla, il a vu une jeune beauté dont il est follement épris. Il est inutile d'analyser ces quatre actes dépourvus d'intérêt dramatique.

La Vṛṣabhânujâ de Mathurâdâsa appartient à un cycle différent; elle se rattache au théâtre krichnaïte; mais elle n'a pas plus d'action que les autres nâṭikâs. Deux bergères, Vanarakṣikâ et Vṛndâ, cherchent les moyens de réunir Kṛṣṇa et son amante Râdhâ. Kṛṣṇa entre dans le bois et raconte à Campakalatâ un songe d'amour; Râdhâ qui est tout près l'entend, se montre; les amants se voient. (II) La fête de l'Amour donne à Râdhâ l'occasion de rendre hommage à Kṛṣṇa; ils se retrouvent. Après une nouvelle séparation (III), Râdhâ et Kṛṣṇa goûtent enfin la félicité d'une réunion définitive.

LE SAṬṬAKA

Le genre secondaire appelé *saṭṭaka* se place tout près de la nâṭikâ, si on en juge par le seul exemple que nous en connaissions, la Karpûramañjarî de Râjaçekhara. Le poète justifie, du reste, sa tentative par le seul désir d'étaler son habileté en toute espèce de langue (*sarvabhâṣâcatureṇa tena bhaṇitam*) : « les mots, dit-il, ont beau changer de forme, ils servent toujours de véhicule à l'idée ; la poésie est une simple qualité du style, peu importe la langue qu'elle emploie ; une composition en sanscrit est rude ; en prâcrit elle est douce ; la différence est la même entre un homme et une femme. » (v. 7 et 8). Il ne faut donc pas s'attendre à des procédés dramatiques nouveaux ; Râjaçekhara veut faire du style en prâcrit, et il choisit le saṭṭaka comme le seul genre qui lui permette d'écrire en prâcrit tous les rôles, même celui du roi. Aucun autre poète n'a suivi l'exemple de Râjaçekhara, soit que la difficulté d'écrire toute une pièce dans ce dialecte ait fait reculer les plus audacieux, soit que le petit nombre des connaisseurs capables de juger et d'apprécier le travail ait découragé les tentatives ; mais l'auteur de Karpûramañjarî avait eu des devanciers, puisque la technique donne les règles du genre, règles qu'il rappelle lui-même dans son prologue. Un document ancien* montre le nom du saṭṭaka appliqué de bonne heure à un amusement dramatique, à une sorte de spectacle. Malgré la désespérante monotonie de l'intrigue, nous donnons comme type du saṭṭaka l'analyse de Karpûramañjarî.

(I) Le roi Candrapâla paraît avec la reine, et tous deux décrivent en vers le printemps dont l'arrivée met leur âme en joie. Le bouffon et une suivante de la reine, Vicakṣaṇâ, font, d'autre part, assaut d'esprit et de poésie sur le même thème. La joute est interrompue par l'arrivée du magicien Bhairavânanda qui expose longuement ses théories et ses idées. Il offre de montrer au roi une merveille, et, sur la demande de Candrapâla, précisée par le bouffon, il fait apparaître une jeune fille d'une beauté surnaturelle. Le roi la regarde et s'en éprend sur-le-champ ; sa passion est partagée. L'apparition

raconte son histoire; il en ressort qu'elle est la fille de la sœur de la reine. La reine demande de la garder auprès d'elle et l'emmène. Le héraut proclame le soir.

(II) Le roi conduit par la portière du palais cherche un soulagement à sa fièvre d'amour; il dépeint ses souffrances et décrit les charmes de celle qu'il aime; le bouffon vient le rejoindre et reprend cette description; Vicakṣaṇâ remet au roi une lettre où Karpûramañjarî (c'est le nom de l'héroïne) décrit ses peines amoureuses; la suivante et sa sœur aînée y ont ajouté des stances de leur composition sur le même sujet. Tout à coup le roi aperçoit la belle en train de se balancer et saisit l'occasion pour décrire le jeu de la balançoire. Le bouffon entraîne Candrapâla dans une autre partie du jardin; ils y retrouvent Karpûramañjarî que la reine a chargée spécialement de soigner plusieurs arbres. Le roi décrit encore amoureusement ses allures; le héraut proclame le soir.

(III) Le roi raconte au bouffon un songe où il a vu sa bien-aimée; le bouffon, pour s'en moquer, lui raconte à son tour un songe de sa façon. La conversation roule ensuite sur les caractères de la passion, dont le bouffon parle avec autant de compétence que son royal ami. Karpûramañjarî paraît alors avec son amie Kuraṅgikâ, à qui elle avoue l'ardeur de son amour. Le roi l'entend, s'approche d'elle et la mène au jardin de plaisance. Deux hérauts annoncent et décrivent successivement en longues stances le lever de la lune; les amants touchent à la suprême félicité, quand une servante annonce brusquement l'arrivée de la reine; ils se séparent en hâte, et Karpûramañjarî, pour rejoindre le palais, s'engage dans le souterrain par où le roi l'avait conduite au dehors.

(IV) Le roi et le bouffon décrivent longuement l'été; le roi pense à Karpûramañjarî et demande au bouffon de ses nouvelles : la reine a fait murer le souterrain où la jeune fille était entrée en quittant le roi, et la pauvre amante y est gardée à vue nuit et jour. Le roi n'en paraît pas ému; il reçoit au même moment un message de la reine; elle veut le marier, sur les conseils de Bhairavânanda, avec la fille du roi des Lâṭas, qui doit assurer à son époux l'empire du monde; la princesse est encore dans son pays, mais le magicien s'engage à la faire paraître dès que le moment en sera

venu. Le roi flaire un tour de Bhairavânanda et accepte. Bhairavânanda délivre Karpûramañjarî par une formule magique; les cérémonies nuptiales se célèbrent, et lorsqu'elles sont terminées, il avoue la ruse : la princesse des Lâṭas et Karpûramañjarî ne sont qu'une même personne. La reine se retire furieuse, mais le roi remercie le magicien de ce cadeau inespéré.

L'analyse de la pièce nous dispense d'en donner une appréciation; il faut la considérer simplement comme une collection de lieux communs traités en stances prâcrites; à ce titre nous pouvons admirer l'aisance de l'auteur même dans les mètres les plus compliqués, la richesse et l'abondance de son lexique. Quant à la fable, nous nous contenterons d'en indiquer l'étroite analogie avec l'intrigue uniforme des nâṭikâs, sans marquer les détails de cette ressemblance qui saute aux yeux.

LE VYÂYOGA

Le vyâyoga n'est qu'un fragment d'épopée découpé en scènes et embelli selon les procédés ordinaires de la poétique. Il est en réalité proche parent du châyâ-nâṭaka. Sur les huit titres de vyâyogas que nous avons relevés, cinq appartiennent certainement au cycle du Mahâbhârata; le Dhanaṃjayavijaya, de Kâñcana Paṇḍita, est le seul publié jusqu'ici. La date en est inconnue*, l'œuvre est représentée à la demande d'un Jayadeva. Le prologue est long; après une triple bénédiction, le directeur décrit l'aurore et l'automne naissante; on lui apporte une lettre de Jayadeva qui voudrait un spectacle où l'héroïque se teinte de merveilleux. Le Dhanaṃjayavijaya répond à ce désir; l'auteur, Kâñcana-Paṇḍita, et Nârâyaṇa, son père, sont connus et estimés. La pièce commence par une conversation entre Arjuna et le ministre du roi Virâṭa qui expose la situation; la capitale est assiégée par les Kauravas, la situation paraît perdue, Arjuna s'offre pour repousser l'ennemi. Un jeune prince vient chercher Arjuna, le fait monter en char et tandis qu'ils s'élancent contre les Kauravas, un chœur de bergers adresse ses souhaits de victoire au héros. Arjuna décrit la vitesse du char; on entend dans la

coulisse un branle-bas de bataille, et le héros nomme en les dépeignant à son écuyer les chefs ennemis : Duryodhana, Duḥçâsana, Droṇa, Açvatthâman, Kṛpa, Karṇa, etc... Le roi des dieux, Indra, accompagné de sa portière et d'un Vidyâdhara, vient assister à la bataille et exprime son admiration. Duryodhana accourt en char au-devant d'Arjuna; les deux adversaires se provoquent, se défient et sortent combattre. Les trois personnages célestes décrivent les phases de la lutte et les effets des traits magiques employés par Arjuna. Celui-ci rentre en scène victorieux; ses frères et le roi Virâṭa viennent lui exprimer leurs félicitations. Virâṭa donne sa fille Uttarâ en mariage au fils du vainqueur.

LE PRAHASANA

La farce (*prahasana*) est de tous les genres littéraires le plus voisin du théâtre populaire ou plutôt du goût commun. On soupire d'aise et presque de joie à passer du monde conventionnel, où se plaisent la comédie héroïque et les genres voisins, à un monde également conventionnel, mais plus humain en somme, parce qu'il est plus vicieux. Les plus anciennes farces ont disparu; nous savons pourtant que Çivasvâmin au IXe siècle en avait composé; les catalogues attribuent même une farce à Kâlidâsa, le Kâlidâsa-prahasana, et une autre à Bâṇa, le Sarvacarita. Deux seulement ont été publiées : le Dhûrtasamâgama, par Kaviçekhara-Jyotirîçvara, du XVe siècle, et le Hâsyârṇava par Jagadîça, de date inconnue. Voici la fable du Dhûrtasamâgama (*Coquins-en-compagnie*).

Le disciple Durâcâra se confesse à son maître, le religieux mendiant Viçvanagara. Il a vu dans la matinée une fille de joie, Anaṅgasenâ, et il désire ardemment la posséder; Viçvanagara a fait aussi de son côté une rencontre galante : il a aperçu la belle Suratapriyâ, et il la convoite. Après ces confidences mutuelles, ils s'en vont mendier et entrent d'abord chez un riche avare, Mṛtâṅgâra, qui les éloigne sous prétexte que sa maison est impure, et qui les adresse à Suratapriyâ. Elle les accueille aimablement et leur offre à dîner; pendant

qu'on prépare le repas, ils continuent la quête; ils entrent chez Anaṅgasenâ. Viçvanagara, ébloui de sa beauté, est impatient d'en jouir et se jette bestialement sur elle; le disciple jaloux veut l'écarter; Anaṅgasenâ les repousse tous deux; le maître et le disciple s'empoignent et se battent; la courtisane leur propose l'arbitrage d'Asajjâti-Miçra, un brahmane qui fait métier de trancher les questions délicates. (II) Asajjâti enseigne au bouffon ses théories philosophiques; la vie c'est boire et faire l'amour; le bouffon ajoute : et voler! Les plaideurs se présentent avec Anaṅgasenâ et ils exposent le cas. Le brahmane, séduit à son tour par les charmes de la belle, décide qu'il la gardera en séquestre; tandis qu'il rend son verdict, le bouffon cherche à entraîner Anaṅgasenâ dans une cachette propice à ses désirs amoureux. Le jugement prononcé, les plaideurs sortent. Le barbier Mûlanâçaka se présente après eux pour réclamer à Anaṅgasenâ le paiement d'une dette. Elle le renvoie à Asajjâti qui le désintéresse avec la bourse du disciple; puis Asajjâti demande au barbier de lui arranger les pieds et les mains. Mûlanâçaka lui attache les membres, l'épile et s'enfuit. Le bouffon, accouru aux cris de son maître, le délivre de ses liens.

Le Hâsyârṇava met en scène une société aussi corrompue. Le roi Anayasindhu envoie son espion inspecter la capitale; l'émissaire rentre au palais avec de mauvaises nouvelles: tout va de travers en ville, car chacun pratique le bien. Le roi inquiet mande son ministre Kumativarman et lui demande en quel endroit il pourrait se rendre compte au mieux de l'état des esprits; le ministre lui indique la demeure de l'entremetteuse Bandhurâ. Il s'y rend. La vieille entremetteuse présente au royal visiteur sa fille Mṛgâṅkalekhâ. Le chapelain du roi, Viçvabhaṇḍa accompagné de son élève Kalahâṅkura, vient donner à la jeune fille une leçon de théorie érotique. Les personnages échangent des compliments grotesques. Mṛgâṅkalekhâ refuse de suivre son professeur qu'elle trouve trop âgé; le disciple lui lance des injures grossières; la discussion s'anime; à ce débordement d'ordures, Bandhurâ se rappelle ses jeunes années et elle est prise d'une fièvre amoureuse. On va quérir le médecin Vyâdhisindhu; il entre et les compliments bouffes reprennent de plus belle; il

donne une consultation grotesque, prescrit des remèdes qui font aussitôt empirer la maladie, et se sauve. Le barbier Raktakallola, pédicure et chirurgien, se présente avec un de ses clients ensanglanté et estropié qui porte plainte contre sa maladresse ; la cause entendue, le client est condamné ; puis c'est le brahmane Mithyârṇava qui a commis un homicide très involontaire, à ce qu'il prétend, et demande au chapelain de lui indiquer une expiation ; puis les fonctionnaires qui fréquentent la maison de l'entremetteuse, le préfet de police Sâdhuhiṃsika, le général Raṇajambuka, l'astrologue Mahâyâtrika. Soudain le disciple Kalahâṅkura, pris d'ardeur amoureuse, embrasse Mṛgâṅkalekhâ et veut l'entraîner ; son maître le maudit. Le crépuscule, annoncé par deux hérauts, sépare les personnages.

(II) Viçvabhaṇḍa au matin (description) se rend avec son disciple chez Bandhurâ ; ils trouvent l'entremetteuse occupée à donner des leçons à sa fille. Survient le religieux mendiant Madanândha-miçra, avec son disciple Kulâla ; comme il est midi (description), ils s'installent à déjeuner. Ils aperçoivent la belle Mṛgâṅkalekhâ et essaient aussitôt de supplanter le chapelain et son élève. Bandhurâ prie le religieux d'accomplir chez elle la « libation d'amour » (madanahoma) ; il réclame comme auxiliaire la jeune fille et se retire avec elle dans la coulisse. Viçvabhaṇḍa, consumé de jalousie, lui demande de partager sa conquête ; l'autre y consent. Les deux disciples se promettent une compensation avec la vieille Bandhurâ, enchantée de cette occasion. Un nouveau religieux se présente, Mahânindaka ; il célèbre le mariage de Mṛgâṅkalekhâ avec les deux vieux maîtres, et de l'entremetteuse avec les deux disciples, puis il essaie d'obtenir à son tour les faveurs de la jeune fille.

La morale, on le voit, ne trouve guère son compte dans ces fantaisies de pandits en belle humeur ; l'action ne laisse pas beaucoup moins à désirer ; les deux farces ne sont qu'une succession de tableaux libres jusqu'à l'obscénité, mais du moins gais et mouvementés. La poésie n'y trouve d'emploi que dans les stances érotiques et les descriptions. La satire licencieuse dirigée contre les brahmanes dans presque toutes ces farces n'a rien qui doive surprendre : elle procède du

même sentiment qui a créé le personnage du brahmane bouffon dans le grand drame, et qui se manifeste si nettement dans quelques-uns des drames populaires.

LE BHÂṆA

Le monologue (*bhâṇa*), le genre dramatique qui s'éloigne le plus du drame proprement dit, est aujourd'hui comme autrefois le genre préféré du public, des comédiens, et des auteurs ; c'est qu'en effet les descriptions qui y abondent, ou plutôt dont il se compose exclusivement, offrent à la poésie un excellent cadre, et que les dialogues imaginaires dont il fourmille donnent à l'acteur l'occasion de faire valoir tous ses moyens. Wilson a analysé le Çâradâtilaka ; tous les autres bhâṇas sont taillés en quelque sorte sur le même patron. Examinons, par exemple, le Vasantatilaka de Varada-Âcârya, un des plus estimés, dont le texte a été publié à Calcutta.

Le directeur débite le prologue sans aucun des interlocuteurs ordinaires, puis paraît l'unique personnage de la pièce, Çṛṅgâraçekhara. Il décrit l'aurore, puis le lever du soleil, puis le soleil levé, les charmes du printemps, l'amour frémissant dans toute la nature, l'aspect de la ville, le mouvement de la rue, la femme de son ami Anaṅgaçekhara, Citralekhâ, qui passe ; il lui adresse des compliments galants, mais elle l'éloigne poliment. Il voit alors la sœur puînée d'Anaṅgacandrikâ, Târâvalî, cause de loin avec elle, la quitte et énonce à propos de cette rencontre quelques réflexions sur les filles de joie. Après Târâvalî paraît bientôt sa mère, une vieille entremetteuse dont l'aspect seul fait fuir Çṛṅgâraçekhara. Elle le poursuit et lui réclame le paiement d'une dette contractée envers sa fille ; il la menace d'un rasoir et la vieille se sauve épouvantée. Il entend un tumulte et questionne la belle Candrasenâ, qui lui en apprend la cause : toute la ville se porte au spectacle d'un combat de coqs ; il va voir la lutte et la décrit. Puis il se remet à observer les femmes qui passent : c'est d'abord Mâtaṅgî, chanteuse et musicienne ; puis une belle inconnue ; il se renseigne et apprend son histoire : c'est Vasantakalikà, femme d'un brah-

mane, qui s'est faite courtisane. Il s'approche d'elle, la flatte, l'enjôle et finit par en obtenir un rendez-vous. Puis il s'arrête à regarder un charmeur de serpents ; il admire ensuite la jeune Hârâvalî qui joue à la balle et entame une conversation avec elle. Ce n'est là qu'un tiers du monologue, car Çrṅgâraçekhara continue à observer et à décrire jusqu'au lever de la lune.

En somme, le bhâṇa est d'ordinaire une chronique de boulevardier écrite par un poète et jouée par un acteur habile aux imitations. A chaque instant le personnage en scène parle à la cantonade, prête l'oreille et reprend : « Hein? vous dites... » et répète les paroles de son prétendu interlocuteur. La variété du jeu et les changements de voix sont même le seul élément dramatique de ce genre, où la part du poète se réduit à de simples variations sur des thèmes donnés. Pour s'élever à la dignité littéraire, le monologue a dû sacrifier la fantaisie et l'originalité. Les théoriciens ont réglementé avec autant de sévérité et de rigueur que les genres les plus nobles ce petit acte joué par un personnage unique. Ils en ont proscrit la peinture des mœurs réelles, comme impropre à la poésie ; ils en ont chassé l'esprit d'imitation, qui l'avait créé, qui s'y affirmait avec une franchise naïve, et qui pouvait seul le rajeunir constamment. Ils ont tué en germe, et de parti-pris, la comédie d'observation. L'Inde les a cependant absous, ou plutôt elle leur a donné raison. Admis parmi les genres supérieurs à l'égal du nâṭaka, le bhâṇa a été cultivé avec un succès égal, supérieur peut-être. La production des bhâṇas pendant les derniers siècles dans le sud de l'Inde atteint, si elle ne le surpasse pas, le nombre des nâṭakas actuellement connus. Indifférent aux mérites dramatiques, satisfait à la représentation par les qualités scéniques, curieux surtout de beau style, plus sensible à un vers bien tourné qu'à une situation nouvelle, le public lettré partageait sa préférence entre la comédie héroïque et le monologue comique, et reconnaissait l'égalité des deux genres ; il oubliait l'intervalle considérable qui séparait à l'origine l'humble imitation où s'essayait le théâtre naissant, et la forte production d'un art en pleine maturité, en pleine conscience et en pleine possession de ses ressources.

L'ESTHÉTIQUE DU THÉATRE

I. — LA THÉORIE ET LES PROLOGUES

Les théoriciens, qui ont, avec une patience infatigable, classé et catalogué les recettes, les formules et les conventions de la poésie dramatique, ne se sont pas préoccupés d'en approfondir les principes et la raison d'être. Ils ont constaté, sans chercher la moindre explication. Le problème, si souvent débattu dans l'Occident, de l'émotion dramatique, de sa nature et de ses causes, leur a échappé ou les a laissés indifférents. Ils ont considéré le théâtre comme la juxtaposition de deux arts, qui poursuivent simultanément leur fin respective, la poésie et la danse mimée. Pour être débitée par plusieurs acteurs, sous des costumes différents, la poésie ne change pas de qualité : èpique aussi bien que dramatique, lue ou récitée aussi bien que déclamée sur la scène, elle produit une émotion, le *rasa*. La danse, la mimique, la mise en scène, le décor contribuent à accroître l'illusion et le plaisir en s'adressant aux autres sens. La représentation surpasse ainsi la lecture par une différence de quantité d'émotion; elle ne s'en sépare pas par une différence de qualité. L'élément essentiel, dans le drame comme dans les autres ouvrages littéraires, est le rasa: Une opération intellectuelle dont l'essence est surnaturelle met le spectateur en communion de sentiments avec le héros, sans anéantir la conscience de son existence personnelle, et transporte en dehors du monde les causes et les effets des émotions qu'il éprouve, ou pour dire mieux leurs *déterminants* (vibhâvas) et leurs *conséquents* (anubhâvas); car il a fallu créer des mots nouveaux pour

désigner les rapports de causalité qui s'établissent dans ce monde immatériel.

Tous les spectateurs ne sont pas aptes à goûter le rasa ; c'est une sorte de récompense qu'il faut mériter par une étude assidue des poèmes et par des impressions saines et délicates accumulées pendant les existences antérieures. Mais aussi le plaisir du rasa est si exquis qu'on ne saurait le mettre en balance avec d'autres avantages. L'auteur du Daça-Rûpa traite avec une ironie dédaigneuse les petits esprits qui regardent les œuvres dramatiques, si délicieuses pourtant, comme un simple moyen d'acquérir des connaissances utiles, à l'instar des chroniques. « Mes compliments, dit-il, à ces braves gens si détachés du plaisir ! » (D. I, 6). Et cependant le divin maître Bharata semble favoriser l'opinion de « ces petits esprits ». Il enseigne que « la pratique constante des bons poèmes permet de juger sûrement les questions de devoir, de passion, d'intérêt et de salut, et aussi les questions d'art, et qu'elle procure la gloire et l'affection. » La plupart des auteurs d'arts poétiques ont développé ces théories ; le commentateur Rucipati[1] les résume avec exactitude. « Il y a, dit-il, des intelligences peu développées, les jeunes princes, par exemple, qui sont incapables de se plaire même à de belles chansons composées par de bons poètes ; elles sont trop alourdies pour s'élever jusque-là. Leur passe-temps favori, c'est la danse, etc... Il faut leur appliquer ce dicton : « Les enfants lèchent d'abord le miel, et boivent ainsi la potion amère. » Bharata déclare (XIX, 122) : « Il n'y a pas de science, pas de métier, pas de connaissance, pas d'art libéral, pas de morale, pas de pratique qui ne se voie dans le drame. » Il convient donc d'employer les représentations dramatiques pour attirer et retenir leur attention ; c'est le seul moyen de les instruire sans les fatiguer. »

Les avantages pédagogiques préconisés par Bharata et les théoriciens utilitaires n'étaient pas de nature à séduire ou à satisfaire le public lettré. Si les auteurs didactiques ont négligé de nous indiquer le genre de plaisir que les esprits cultivés cherchaient au théâtre, les auteurs dramatiques ont

1. Comm. de l'*Anargha-Râghava*, introd.

réparé cette omission. Pour éveiller l'attention et provoquer l'intérêt des spectateurs, les prologues ont toujours soin de leur indiquer à l'avance les mérites les plus attrayants des œuvres nouvelles. La série de ces documents, disposés dans l'ordre chronologique, permet de suivre et de retracer l'histoire du goût dramatique dans l'Inde.

Kâlidâsa, dans Mâlavikâgnimitra, défend les droits des connaisseurs contre la tradition : « Pour être vieille, l'œuvre d'un poète n'est pas toujours bonne, et nouveau ne veut pas toujours dire défectueux. Les honnêtes gens examinent et choisissent; le sot juge toujours sur la foi d'autrui » (v. 2). C'est la même règle qu'il invoque dans Çakuntalâ, lorsque le directeur répond à l'actrice trop prompte à espérer le succès : « Les connaisseurs sont-ils satisfaits? C'est alors seulement que je crois au mérite du spectacle; le maître le plus expérimenté n'a jamais confiance dans son jugement » (v. 2). Avant de représenter Vikramorvaçî, le directeur s'adresse plus humblement encore aux spectateurs : « Soit que notre zèle mérite votre bienveillance, soit que notre sujet et notre héros méritent votre respect, écoutez avec attention cette œuvre de Kâlidâsa! » (v. 2) La modestie de ces formules contraste étrangement avec les éloges pompeux que se décernent les successeurs dégénérés de Kâlidâsa.

Les trois pièces de Harṣa répètent, pour se recommander au public, la même stance : « Çrî Harṣa est un poète habile; nous avons un public de connaisseurs; les aventures de notre héros sont intéressantes; nous savons notre métier d'acteurs. Chacun de ces avantages nous garantit, à lui seul, le succès souhaité; et voilà que, par l'effet de ma bonne fortune, nous les avons tous ensemble![1] » Harṣa se décerne en passant une épithète flatteuse, mais il se contente de ce simple et vague éloge. Son courtisan Bâṇa (s'il est réellement l'auteur du Pârvatîpariṇaya), est moins modeste. L'actrice est surprise du choix de la pièce, le directeur lui répond : « L'heureux agencement de l'ensemble, la richesse des rasas, l'harmonie de la composition séduisent l'esprit des spectateurs » (v. 5). Bhavabhûti, dans le prologue du Mahâvîracarita, précise les

1. *Ratnâv.*, v. 6; *Priyad.*, v. 3; *Nâgân.*, v. 3.

exigences du public : « On veut un drame où s'agitent de grands personnages, profond et terrible, avec une diction grandiose, parfois rude, toujours claire, où des acteurs en dehors du commun expriment l'héroïsme avec des nuances délicates propres à chaque caractère » (v. 2 et 3). Le directeur expose ensuite les titres personnels de Bhavabhûti, issu d'une famille glorieuse de prêtres et de théologiens, et disciple du savant maître Jñânanidhi. Dans l'Uttaracarita, le poète paraphrase avec fierté son surnom de Vaçyavâc : « L'Eloquence le suit, comme Brahma, en épouse soumise » (v. 2). Mais sa réputation d'écrivain lui vaut déjà des détracteurs : « A retourner en tous les sens on trouve toujours un défaut ; le style est comme les femmes : si bon qu'il soit, on en médit » (v. 5). Mais c'est surtout dans le prologue de Mâlatî-mâdhava qu'il prend à partie ses envieux et défend ses ouvrages. Le directeur demande au régisseur : « Quels sont donc les mérites que prisent les connaisseurs, les gens instruits, les vénérables et les brahmanes ? » — Le régisseur : « Des sentiments grandioses exprimés en abondance, des actes que l'amitié embellit, des violences qui aident au succès de l'amour ; des conversations intéressantes, et un style sans faiblesses » (v. 4). — Le directeur : « J'ai leur affaire. » Il nomme l'œuvre, l'auteur, et ajoute : « Notre cher ami Bhavabhûti dit ceci : S'il est des gens qui me témoignent du dédain, qu'ils aient de la science, soit ! je ne travaille pas pour eux. Il y aura un jour, il y a maintenant des gens faits comme moi, car le temps est sans limites et grande est la terre. Vous avez lu les Vedas, étudié les Upaniṣads, appris le Sâṃkhya, le Yoga. Pourquoi en parler ? Un drame n'a rien à y gagner. Avez-vous la hardiesse des expressions, l'élévation des pensées ? C'est assez pour vous tenir habile homme et grand savant ! » (v. 6-7).

Le prologue de la Mṛcchakaṭikâ exalte la variété des connaissances de Çûdraka : « Ṛg-Veda, Sâma-Veda, calcul, art des courtisanes, pratique de l'éléphant lui étaient familiers ; la faveur de Çarva dissipa les ténèbres qui couvraient ses yeux..... » (v. 4). Il indique également la moralité du drame : « On y voit le syndic des brahmanes d'Avantî, jeune et pauvre, Cârudatta ; une courtisane, Vasantasenâ, belle comme

le printemps, s'éprend de ses vertus. A propos de leurs aventures amoureuses, le roi Çûdraka montre la conduite bonne à suivre, la méchanceté des procès, le caractère des méchants et la force de la destinée » (v. 6-7).

Le dernier des auteurs de prakarana, Uddanda-kavi, est loin d'en être le plus modeste. C'est le roi en personne qui lui a demandé un drame et qui lui en a même indiqué le titre : « Il a dit au poète : Illustre savant Uddanda ! Ecoute ma parole : Ton éloquence puissante est une vraie vache d'abondance ; ta poésie excellente choisit ses ornements dans les jeux du style. Compose-moi donc un prakarana sans pareil, intitulé Mallikâmâruta, où le rasa se montre dans une sage mesure. Poète exquis, fais-moi ce plaisir ! » Quelles sont donc les qualités qui ont désigné Uddanda au choix du souverain ? Son ami Parameçvara, le prince des docteurs en Mîmâmsâ, les a exaltées dans une stance que le directeur récite : « Il a respectueusement étudié les Vedas ; il est impénétrable en logique ; sa pensée s'est calmée à l'étude des traités théoriques ; les arts libéraux lui sont familiers ; la poésie n'a pas de secrets pour lui. Il est digne d'éloges entre tous les poètes, maître des six langues littéraires. Uddanda, prince des poètes ! tu remplis le monde de surprise et d'admiration ! »

Viçâkhadatta et Bhatta Nârâyana se contentent de présenter leurs œuvres au public, sans chercher à l'éblouir par des éloges pompeux de leur talent. L'auteur du Mudrârâkşasa se félicite simplement d'être représenté « devant un auditoire qui sait apprécier les divers genres poétiques » ; Nârâyana sollicite l'attention des spectateurs, « soit pour récompenser le travail du poète, soit pour honorer un sujet respectable ».

Parmi les auteurs dramatiques du second ordre, ceux qui ont osé traiter au théâtre, après les chefs-d'œuvre de Bhavabhûti, les aventures du divin Râma sont les plus intéressants à étudier ici. Malgré la fatuité et la présomption ordinaires des poètes indiens, ils paraissent sentir le besoin de se justifier avant d'entrer en concurrence avec des modèles insurpassables. Ecoutons d'abord Râjaçekhara dans le prologue du Bâla-Râmâyana. Le directeur : « La science du poète Râjaçekhara en fait la parure de sa race ; éclose par

les soins d'une noble épouse, sa gloire erre jusqu'aux limites du ciel; la grandeur majestueuse des aventures de Viṣṇu, sous la forme de Râma, surpasse toutes choses; en vérité, c'est sous l'apparence d'un poème, une nouvelle vache d'abondance. » — Le régisseur: « Mais Vâlmîki, le premier des sages, a vu de ses yeux surnaturels le héros et l'histoire qu'il a chantés! Quelle nouveauté votre poète va-t-il nous montrer? » — Le directeur: « Mon ami, à chacun son mérite propre. Il n'est personne qui sache tout. » — Le régisseur: « Sans doute, maître! Mais enfin, si le grand ṛṣi a tenu sous son regard tous les objets de la création, qu'est-ce que l'autre verra de plus avec ses yeux de chair? » — Le directeur: « Ami! ne parle pas ainsi! Les belles ont, sur la lune de leur visage, des yeux faits avec les feuilles de l'indîvara; et, sur leur langue, les poètes ont un œil fait d'éloquence. Notre poète est un homme de haute science, et la science vaut mieux que l'invention des sujets.... Le poète dit: Paix et joie aux brahmanes! Nous allons exposer une longue histoire. Honnêtes gens, écoutez-la avec attention. Je vous présente mes respectueux hommages. Ou plutôt, pourquoi tant de modestie? Si mes paroles ont l'ambroisie du beau langage, les bons esprits voudront en goûter jusqu'à l'ivresse. Rien n'est plus triste que de solliciter. — Il sait toutes les langues littéraires, et il dit: La langue divine (le sanscrit) vaut d'être écoutée; les prâcrits ont une harmonie naturelle; l'apabhraṃça est joli; le parler des démons (la paiçâçî) se prête au rasa. Autant de chemins distincts et tous charmants; l'auteur qui les suit avec une égale aisance est le prince des poètes. — Le drame est long assurément, mais le poète déclare ceci: Si quelque bel-esprit reproche au Bâla-Râmâyaṇa d'être trop long, il faut demander à ce délicat s'il y trouve, ou non, des qualités de style. S'il y en a, tout va bien; qu'il lise mes six ouvrages et il y trouvera plaisir; sinon, que la vierge Poésie reste longtemps, toute cassée, dans la bouche du débutant! » Râjaçekhara termine son éloge en citant une strophe de Çaṅkaravarman: « Veux-tu boire l'élixir des oreilles, écrire dans une langue qui plaise aux honnêtes gens, atteindre la plus haute culture, franchir le fleuve du goût, manger le doux fruit de l'arbre de la vie, alors,

ô mon frère, écoute les beaux vers du poète Râjaçekhara : ils distillent de l'ambroisie! » (v. 17).

Murâri compose l'Anargha-Râghava pour distraire « un public lassé des pièces où dominent le terrible, l'horrible, le violent et le merveilleux », et qui réclame « un sujet élevé et grandiose, héroïque et merveilleux dès le début ». Il ne se fait pas scrupule de reprendre un sujet traité par tant d'autres depuis Vâlmîki : « S'il faut délaisser la légende de Râma parce que c'est un thème usé, dites-moi donc quel personnage en ce monde a tant de vertus supérieures ! C'est la grandeur de ces vertus mêmes qui donnait à la voix des poètes l'élévation, le charme et l'éclat. Comment pourront-ils désormais servir leur renommée? (v. 9). Tout imprégnés du parfum des éloges qui célèbrent la race éclatante et glorieuse de Kakutstha, les vers de Murâri avec leur élévation et leur charme semblent être un lac gracieux où s'écoule en partie la source d'ambroisie de Vâlmîki[1] » (v. 12).

Jayadeva proclame dans un acrostiche les mérites de son ouvrage. Le comédien qui apporte au directeur l'ordre du public s'exprime ainsi : « On veut que, d'acte en acte, les rameaux de tous les rasas y grandissent, que des guirlandes de fleurs nouvelles doucement agitées y jettent leurs vives couleurs, que l'expression y soit équivoque (ou : recourbée en croissant) comme la lune, que la composition en soit harmonieuse ; tel est le drame qu'on attend »[1] (v. 7). — Le directeur : « Mais comment savoir le nom de ce drame? (Il réfléchit, puis avec joie :) Ah ! je porte sur ma tête, comme un diadème, le lotus bleu, et je le cherche dans la guirlande des vagues agitées de l'Océan! La stance indique clairement le titre; c'est le Prasanna-Râghava! » Un peu plus loin, l'acteur demande : « Comment se fait-il que tant de poètes aient choisi Râma comme héros? » — Le directeur : « Les poètes n'en sont point coupables. S'ils ont toujours pris pour sujet de leurs vers exquis la parure de la race de Raghu, où est leur faute? C'est parce qu'il surpasse en vertus le reste du monde qu'ils l'ont choisi, comme s'ils étaient tous jaloux des

1. *pra*tyaṅkam aṅkurita*sa*rvarasâbhirâma-*nna*vyollasatkusuma*râ*jivirâjibandham *gha*rmetarâṃçur iva *va*kratayâbhiramyaṃ nâṭyaprabandham atimañjulasaṃ-[vidhânam

autres gloires; car il est la demeure où séjourne éternellement le bonheur (v. 13). Ecoute encore ceci : Sa semence, c'est une bonne conduite longtemps pratiquée; sa jeune tige, c'est l'intelligence; son tronc, c'est la fréquentation des cercles de savants; sa nouvelle pousse, c'est l'esprit poétique; sa floraison, c'est la gloire. Et quand l'arbre de la poésie est ainsi en pleine force, on le rendrait stérile et sans fruit, faute de célébrer le diadème de Raghu! » (v. 14). — L'acteur : « L'auteur de la pièce est, à ce qu'on dit, un logicien distingué. Je suis vraiment surpris de voir réunies en une seule personne la poésie et la logique, comme la claire fraîcheur de la lune et l'ardeur violente du soleil. » — Le directeur: « D'où vient ta surprise? Ceux dont la voix se plaît aux fantaisies de l'art, aux caprices de la poésie, pourquoi seraient-ils impuissants à exprimer un raisonnement d'allure rébarbative et tortueuse. Les héros qui s'amusent à imprimer la marque de leurs ongles sur les seins de leur bien-aimée sont-ils incapables de décocher leurs flèches sur le front humide d'un éléphant en fureur? » (v. 19). — L'acteur: « Mais alors notre auditoire, qui sait apprécier la poésie, va écouter avec une joie profonde les vers de Jayadeva. » — Le directeur: « Ne sais-tu donc pas ce que le poète a dit? Parmi tant d'honnêtes gens qui prennent plaisir aux caprices de leur inspiration, combien y en a-t-il qui goûtent l'œuvre d'autrui? Quand les fleurs du manguier ont rempli de leur suc le bassin creusé à ses pieds, l'arbre ne souhaite pas qu'on y verse une coupe d'eau » (v. 20). — L'acteur : « En vérité, Jayadeva a l'expression simple et douce! » — Le directeur : « Elle est détournée et dure par instants. » — L'acteur: « Comment? ce sont aussi des qualités, à votre avis? » — Le directeur: « Mais oui! Si les petits esprits critiquent les expressions détournées des poètes, si les gens sans goût ne célèbrent pas les regards obliques et détournés d'une belle aux yeux de gazelle, ne voit-on pas les connaisseurs rechercher le style détourné? ne voit-on pas Hara lui-même porter au sommet de son diadème le croissant recourbé (vakra) de la lune? (v. 21). Et de plus: Le nuage qui boit et boit les flots de l'Océan d'ambroisie les répand ensuite en grelons pareils à des perles fines sur un sol de cristal. Mais les paroles des poètes, un

instant dures, répandent ensuite de longs flots d'ambroisie, étrange contraste ! » (v. 22).

Le prologue du Jânakì-pariṇaya est aussi sobre de théories littéraires que le précédent en est prodigue. Râmabhadra-dìkṣita promet simplement à ses auditeurs « une composition correcte et une intrigue qui provoque le rasa ». Il serait superflu de passer en revue les prologues de tous nos drames; l'analyse en serait monotone, et l'histoire du goût dramatique n'a rien à en tirer. La vanité des poètes y va toujours en croissant, à mesure que leur talent diminue. Un auteur du XVIe siècle, Çeṣakṛṣṇa, mérite pourtant une mention spéciale. Le prologue de son Kaṃsavadha permet de constater le chemin accompli par l'art dramatique en dix siècles dans la patrie de Kâlidâsa. Lorsque le directeur de la troupe apprend à l'actrice le nom du poète, elle s'écrie : « Comment! on lui accorde entre les poètes un rang honorable ? » Le directeur réplique par un éloge hyperbolique du génie de Çeṣakṛṣṇa. « Mais, reprend l'actrice, ne dit-on pas qu'il a surtout étudié la grammaire ? » — Le directeur : « Sans doute, et c'est une étude qui orne un poète, loin de le gâter. Le talent le plus heureux en poétique et en rhétorique, s'il manque de grammaire, est comme une femme atteinte de lèpre blanche ; il ne plait pas aux honnêtes gens » (v. 23). — L'actrice, troublée : « Pardon, je ne l'entendais point ainsi. Les préceptes de grammaire énoncés dans un style rare, rude et obscur, par les mille langues du roi des serpents (Çeṣa = Patañjali) ont dû gâter la langue du poète. Comment pourra-t-il donc plaire aux gens de goût qui aiment la simplicité et l'harmonie ? C'est là ce qui me préoccupe. » — Le directeur, souriant : « Que tu es naïve ! As-tu jamais vu la simplicité et la noblesse naturelles de l'expression attaquées par des défauts de circonstance jusqu'à disparaître entièrement ? »

Si nous passons à d'autres genres dramatiques, nous retrouvons dans les prologues l'éloge banal du style et des facultés poétiques de l'auteur, sans la moindre mention d'une qualité spéciale en rapport avec la nature de l'œuvre. Le poète Jyotirìçvara, au commencement de la comédie bouffe intitulée : Dhûrtasamâgama (Coquins-en-compagnie), se présente en ces termes aux spectateurs : « C'est lui qui compose quatre cen-

taines de stances enchaînées et parées d'après les règles de l'art, pour s'amuser simplement, en une seule journée, lui que l'univers entier proclame le trésor des soixante-quatre beaux-arts, l'océan de la science orchestique ! Gloire à cet excellent poète Jyotiriçvara ! » (v. 8). L'auteur du Hâsyârṇava, Jagadîçvara, vante en passant la gaieté de son inspiration ; mais cette gaieté n'est qu'une parure accessoire de sa poésie : « Avec les éclats de rire qui montrent la rangée de perles de ses dents et qui augmentent le charme de son visage, avec les ornements variés qui la décorent, avec le plaisir qu'elle donne aux gens de goût (ou : à ses amants), telle qu'une jeune belle au teint délicat, puisse la poésie de Jagadîçvara plaire comme elle le veut à l'esprit des honnêtes gens ! »

Le monologue comique (bhâṇa), ce genre si populaire dans l'Inde, n'est guère entré dans la littérature que pour fournir un nouveau cadre aux lieux communs de la poésie. Avant de représenter le Vasantatilaka, un des chefs-d'œuvre du genre, le directeur sollicite en ces termes l'attention du public : « Hein ! vous dites? (Il prête l'oreille à la cantonade) : Nous voulons un spectacle où tous les cœurs s'épanouissent de plaisir comme des kandalîs, où la naïveté, l'harmonie et la profondeur s'unissent pour charmer. — Ah ! justement j'ai entendu dire dans la première des villes du monde, la plus intelligente et la plus artistique, Ujjayinî, qu'il existe à Kâñcîpura un poète nommé Varadâcârya ; il est le fils du poète Sudarçana ; il a étudié et approfondi le Vedânta, la logique, et d'autres sciences encore. Ce savant a composé un bhâṇa, le Vasantatilaka. C'est une œuvre à séduire tous les cœurs, et de plus aisée à jouer. Je vais donc la représenter ; et d'abord je préviens respectueusement les spectateurs de ceci : Les belles expressions, les ornements du style, les qualités estimées, l'accord du sentiment et de la forme me remplissent l'esprit de joie. — Hein ! vous dites ? La logique lui a endurci le cœur ; comment aurait-il cette mélodieuse harmonie du style dont tu parles ? Apprenez donc que le logicien le plus rude de langage peut à l'occasion écrire des vers fort délicats. Trait de foudre sur les montagnes des Daityas, l'ongle du Seigneur est une douce caresse sur la joue de sa bien-aimée ! »

II. — LES DRAMES RAMAÏQUES

Le drame indien, à en juger sur les déclarations des prologues, est surtout une œuvre de style. L'auteur qui traite le sujet le plus rebattu, le thème le plus banal, se recommande aux auditeurs par ses qualités de style et laisse de côté les véritables mérites dramatiques de la pièce. La nouveauté de l'intrigue, l'imprévu des combinaisons, l'originalité de l'agencement paraissent incapables de provoquer l'intérêt du public. Cependant les deux éléments se mêlent et s'unissent si intimement que les variations du goût exercent sur l'un et l'autre une action simultanée ; soit par instinct d'artiste, soit par désir conscient de donner à son ouvrage l'unité de ton, le poète marque des mêmes caractères son style et sa composition. Si la comparaison des stances écrites sur le même sujet à des époques différentes permet de suivre l'évolution du goût poétique, la comparaison des drames fondés sur le même sujet permet de tracer avec autant de sûreté et de précision l'histoire du goût dramatique dans l'Inde.

Entre les sujets préférés des poètes, les aventures de Râma tiennent le premier rang. Depuis les premiers essais du théâtre, le public ne s'est pas lassé de les voir et de les entendre. Leur succès, d'ailleurs, s'explique aisément. L'épopée, populaire aussi bien que savante, les avait célébrées chez tous les peuples et dans tous les dialectes de l'Inde, et elle avait donné à Râma le caractère d'un héros national ; la religion s'était à son tour emparée de lui et l'avait consacré par le culte. Les personnages de Râma et de Sîtâ, si vertueux et si malheureux, réalisaient à merveille les types du héros et de l'héroïne théoriques. Les sentiments essentiels de la légende, l'amour et l'héroïsme, étaient justement nécessaires au grand drame ; les sentiments auxiliaires, la pitié, l'horreur, la terreur, se dégageaient naturellement de l'action. Le merveilleux se trouvait atténué à point : Râma et Sîtâ, divinités incarnées sous la forme humaine, se rapprochaient assez de l'homme pour sentir et penser comme lui, et s'en éloignaient assez pour être exempts de péché. Les personnages

secondaires mêlés à l'intrigue avaient une ampleur et un relief incomparables ; c'étaient des monstres et des colosses dont le spectateur ne discutait pas l'existence, puisque la religion l'affirmait. Les prédécesseurs lointains de Bhavabhûti, qui n'avaient pas appris à resserrer une longue histoire en sept actes, découpaient en tableaux les épisodes de l'épopée. Le Mahâ-nâṭaka en fait foi, ainsi que les représentations demi-religieuses de la Râm-Lîlâ et de Ceylan. L'action suivait fidèlement le récit à travers le long espace d'années qu'il recouvre, et lui empruntait son allure irrégulière, tantôt lente, et tantôt pressée.

Le théâtre littéraire, à son tour, ne se lassa pas d'exploiter le sujet. Un des plus anciens documents sur le nâṭaka nous montre « le Râmâyaṇa mis en nâṭaka » et joué par Pradyumna et ses compagnons [1]. Un contemporain de Kâlidâsa, le protégé de Mâtṛgupta, Meṇṭha, paraît avoir transporté au théâtre les aventures de Râma*. Deux des drames de Bhavabhûti sont tirés de Vâlmîki ; son protecteur Yaçovarman compose aussi un drame ramaïque ; un autre roi, Bhîmaṭa, qui règne à Kalañjara, écrit le Svapnadaçânana ; Râjaçekhara, le Bâla-Râmâyaṇa ; peu de temps avant lui, Murâri traite le même sujet dans l'Anargharâghava. Au onzième siècle, le roi de Dhâr, Bhoja, charge Dâmodara de remanier un ancien drame ramaïque ; nous retrouvons la légende de Râma à la fin du XIVe siècle dans le théâtre du Népal (Abhinavarâghava par Maṇika ; 1390) ; elle fournit sans interruption des drames aux poètes de l'Inde méridionale : Prasanna-Râghava, Jânakîpariṇaya, Sîtâvivâha, etc... La plupart de ces drames sont encore inédits ; le choix des éditeurs indiens s'est porté de préférence sur ceux dont la renommée est établie : le Mahâvîracarita, le Bâlarâmâyaṇa, l'Anargharâghava, le Mahânâṭaka, le Prasanna-Râghava, le Jânakîpariṇaya. Ces six drames composés à des époques successives de la littérature indienne ont été accueillis comme des chefs-d'œuvre par les générations qui les virent naître, et ils ont conservé à travers les siècles la faveur du public lettré. Ils permettent, à ce double titre, de reconnaître les caractères généraux du goût dramatique dans

1. *Harivaṃça ;* v. inf.

l'Inde, et d'en étudier les variations passagères à des époques différentes.

LE MAHÂ-VÎRA-CARITA

Le Mahâ-vìra-carita a sept actes. Viçvâmitra est revenu d'Ayodhyà à son ermitage avec Râma et Lakşmaṇa ; il va offrir un grand sacrifice et a invité le pieux et savant roi de Videha, Janaka, à y assister. Les filles de Janaka, Sitâ et Urmilâ, sont déjà en route vers l'ermitage, conduites par leur oncle Kuçadhvaja. Les princes d'Ayodhyà et les princesses de Mithilà se rencontrent chez l'ascète : Râma s'éprend de Sità, Lakşmaṇa d'Urmilà, et leur passion est aussitôt partagée. La vertu sanctifiante de Râma s'affirme par un miracle ; Ahalyâ, la femme du saint Gautama, métamorphosée en pierre par la malédiction de son époux, reprend sa forme humaine au contact du héros. Un messager de Râvaṇa vient demander la main de Sità pour son maitre ; il assiste à un exploit merveilleux de Ràma ; une Ràkşasì, Tâḍakâ, trouble et insulte les hôtes de Viçvàmitra ; Râma la frappe d'un trait mortel. Le sage bénit son héroïque élève, et lui donne en récompense les armes surnaturelles qui assoupissent et qui endorment ; puis il fait apparaître en sa faveur l'arc de Çiva, qui arrive de son propre mouvement : la main de Sità est destinée au guerrier assez fort pour briser l'arme divine. Râma sort aisément vainqueur de cette épreuve, et les mariages souhaités des deux couples se concluent. Deux Râkşasas, Subàhu et Màrica, essayent en vain de troubler la fête ; Râma les tue, et le messager de Râvaṇa se retire mortifié.

II. Mâlyavat, le ministre de Râvaṇa et son aïeul maternel, reçoit la fâcheuse nouvelle. La sœur de Râvaṇa, Çùrpaṇakhâ, complète ses informations et accroit encore la rage de Mâlyavat. Une lettre de Paraçurâma qu'on lui remet à ce moment lui suggère un plan de vengeance. Il va exciter ce héros, le disciple de Çiva, à punir Ràma d'avoir brisé l'arc du dieu (Vişkambhaka). — Paraçuràma arrive à Mithilà et provoque insolemment Ràma ; celui-ci est impatient de répondre à un défi qui excite sa fierté ; en vain, Sità le conjure

avec des larmes de se dérober au péril; en vain Janaka et son chapelain Çatânanda retardent le duel sous prétexte de cérémonies urgentes. Les deux adversaires font assaut de bravades et d'insultes, et la lutte est inévitable.

III. Le troisième acte reproduit la même situation. Viçvâmitra et Vasiṣṭha tentent sans succès de rappeler Paraçurâma à des sentiments pacifiques; l'intervention maladroite de Çatânanda ranime son courroux. Janaka et Daçaratha arrivé pour célébrer le mariage de ses fils insistent à leur tour sans mieux réussir : Râma revient de la cérémonie qui le retenait, appelle résolument son insulteur au combat et sort se mesurer avec lui.

IV. Râma est vainqueur : Mâlyavat et Çurpaṇakhâ l'apprennent et en sont consternés. Mais Mâlyavat est fécond en ressources et il combine de nouvelles intrigues. Çûrpaṇakhâ va prendre la forme et le costume de Mantharâ, suivante de la reine Kaikeyî, belle-mère de Râma, et va semer la discorde dans la famille de Daçaratha. Mâlyavat prévoit les conséquences politiques de ces dissensions et il les règle en détail (Viṣkambhaka). — Dans le palais de Janaka, prêtres et rois s'embrassent et se félicitent de la victoire : Râma paraît avec son rival réconcilié; celui-ci exalte la valeur du jeune prince, lui rend hommage et lui donne son arc puissant contre les démons. Puis Paraçurâma se retire avec Vasiṣṭha et Viçvâmitra. Çûrpaṇakhâ, sous le déguisement de Mantharâ, remet à Râma une lettre où la reine Kaikeyî lui demande d'intercéder auprès de Daçaratha pour obtenir l'exécution de deux promesses qu'elle en a jadis obtenues : Daçaratha doit, au mépris des droits de la naissance, céder le trône à son dernier-né, Bharata; et l'héritier présomptif, Râma, doit passer quatorze ans en exil. Râma reçoit son message avec une fermeté impassible. C'est à ce moment même que Bharata et son oncle maternel Yudhâjit viennent demander à Daçaratha d'ordonner sur-le-champ le sacre de Râma; le vieux roi y consent volontiers et donne ses instructions. Mais Râma s'approche et lui rappelle les promesses données à Kaikeyî. Daçaratha respecte trop sa parole pour s'y soustraire, mais il s'affaisse sous ce coup brutal. Sîtâ et Lakṣmaṇa veulent suivre Râma dans l'exil; quant à Bharata, il refuse la cou-

ronne et ne consent à gouverner que comme le vassal de son frère.

V. Le roi des vautours Jaṭâyu vient sur le mont Malaya rendre visite à son frère aîné le vieux Sampâti. Sampâti, de la cime où il habite, a suivi les aventures de Râma dans la forêt, son séjour à Pañcâvaṭî, l'outrage subi par Çûrpaṇakhâ, la mort de tant de Râkṣasas sous les coups du héros, et il est inquiet des conséquences que ces actes vont entraîner. Il recommande instamment à son frère de veiller sur les exilés et part vers l'Océan. Jaṭâyu s'élève alors d'un vol puissant dans le ciel; il voit l'enlèvement de Sîtâ par Râvaṇa, et il s'élance hardiment contre le ravisseur (Viṣkambhaka). — Lakṣmaṇa se lamente sur la perte de Sîtâ et sur la douleur de son frère; Râma entre à son tour en scène et épanche ses chagrins poignants. La mort de Jaṭâyu, qui a succombé dans une lutte inégale, augmente son deuil. Les deux frères errent dans la forêt Daṇḍaka; ils sauvent une religieuse qui allait être saisie par le monstre sans tête Kabandha, et elle leur remet une lettre que Vibhîṣaṇa lui a confiée: le frère de Râvaṇa, exilé de Laṅkâ, prie son ami Râma de le rejoindre à Ṛṣyamukha, la capitale de l'empire des singes. La religieuse ajoute que Râma va trouver à Ṛṣyamukha les parures de Sîtâ qu'elle a laissé tomber sur sa route. Râma est impatient de revoir ces chères reliques. Mais le roi des singes, Bâli, sur les instigations de Mâlyavat, refuse à Râma l'entrée de ses états. Les deux héros se provoquent, sortent pour combattre, et bientôt on rapporte Bâli expirant. Avant de mourir, il demande pardon à son adversaire, et il ordonne à son frère Sugrîva, qui va lui succéder, d'aider par tous les moyens Râma dans son expédition contre Râvaṇa. Les nouveaux alliés scellent leur pacte sur le feu allumé jadis par le saint Mataṅga et qui brûle encore dans son ermitage.

VI. Mâlyavat se lamente sur l'insuccès de ses combinaisons. L'armée des singes menace Laṅkâ, sous la conduite de Râma. Des cris dans la coulisse annoncent que la ville est en feu; la Râkṣasî Trijaṭâ vient désigner à Mâlyavat l'auteur de cet incendie: Hanumat. Le ministre sort pour envoyer ses espions dans le camp ennemi (Viṣkambhaka). — Râvaṇa dans son palais décrit amoureusement la beauté de Sîtâ; la reine

Mandodarî annonce l'approche de Râma; les singes ont achevé de construire un pont sur l'Océan. Le général Prahasta confirme la nouvelle; la ville est assiégée par une immense armée. Aṅgada apporte à Râvaṇa les propositions de son ennemi: il doit, pour obtenir la paix, rendre Sitâ et tomber aux pieds de Lakṣmaṇa. Ces conditions irritent plus vivement encore Râvaṇa; il ordonne de châtier le messager; mais Aṅgada s'échappe par un bond vigoureux. Les principaux chefs des Râkṣasas tombent tour à tour sous les traits des singes; Râvaṇa se décide à combattre en personne. Indra et Citraratha assistent du haut du ciel à la lutte suprême; ils en décrivent les péripéties et dépeignent les effets des armes magiques maniées par les rivaux, Enfin Râvaṇa tombe mort près de son vaillant fils Meghanâda.

VII. Laṅkâ, la déesse de la ville où régnait Râvaṇa, se lamente sur son sort; Alakâ, la ville de Kuvera, vient la consoler. Une voix dans la coulisse annonce l'issue de l'épreuve subie par Sîtâ; elle est sortie intacte du feu et les dieux ont porté témoignage de sa pureté (Viṣkambhaka). — Vibhîṣaṇa amène à Râma le char ailé, Puṣpaka, et l'y fait monter; Sîtâ, Lakṣmaṇa, Sugrîva l'y accompagnent. Ils s'en vont ensemble à Ayodhyâ et décrivent les paysages qui s'offrent à leurs yeux depuis Ceylan jusqu'à l'Himâlaya; chaque nom, chaque site leur rappelle un souvenir émouvant. Arrivés aux montagnes du nord, Kuvera leur adresse un couple de Kinnaras pour les complimenter et les féliciter. Enfin ils descendent du char aux pieds de l'Himâlaya et se dirigent vers la capitale de la dynastie solaire. Les frères de Râma et les reines veuves de Daçaratha viennent au devant du vainqueur. Viçvâmitra les rejoint et sacre roi Râma.

LE BÂLA-RÂMÂYAṆA

Le Bâla-Râmâyaṇa du poète Râjaçekhara* se place environ deux ou trois siècles après Bhavabhûti, vers le même temps que Murâri. « Jadis vécut le poète fils de Valmîka; il naquit plus tard sur la terre en qualité de Bhartṛmeṇṭha; Bhavabhûti continua cette ligne qui s'arrête aujourd'hui à

Râjaçekhara. » (*Bâla-r. I, v. 16*). L'éclatante réputation de Murâri dans la littérature indienne, constatée dès le milieu du IX[e] siècle, lui eût valu une place après Bhavabhûti dans cette généalogie spirituelle, s'il avait précédé Râjaçekhara.

Le Bâlâ-Râmâyaṇa est un mahâ-nâṭaka, une pièce en dix actes, et quels actes ! « Le prologue est long comme un petit acte ; chaque acte est à peu près l'équivalent d'une nâtikâ entière comme Ratnâvalî ; le drame entier est le double de l'Uttaracarita ou de Çakuntalâ. La moyenne du nombre des stances dans chaque acte est de 74 ; le total en est de 741 ; un acte contient jusqu'à cent cinq stances ; observons de plus que, sur cent cas, le mètre Sragdharâ et le Çârdûlavikrîḍita, longs respectivement de 4 × 21 et 4 × 19 syllabes, sont employés cinquante fois[1]. »

Le dialogue de Çunaḥçepha et d'un Râkṣasa déguisé en ascète annonce le prochain svayaṃvara de Sîtâ ; Râvaṇa doit concourir pour obtenir la main de la princesse. (Viṣkambhaka).— Râvaṇa paraît accompagné de son général Prahasta : Janaka et Çatânanda le rejoignent ; Sîtâ, mandée par son père, entre aussi en scène avec deux amies. Râvaṇa ordonne d'apporter l'arc de Çiva ; Janaka et les siens redoutent le triomphe du Râkṣasa ; au moment de tirer il refuse dédaigneusement de se soumettre à l'épreuve. Il laisse aux simples mortels le misérable privilège de gagner une femme par un exploit de ce genre. Janaka est irrité de ce mépris insolent et provoque l'orgueilleux prétendant ; ils vont combattre, mais une voix arrête Janaka. Blessé par un outrage de Çatânanda, Râvaṇa jure de traiter en ennemi l'époux, quel qu'il soit, de Sîtâ.

II. Bhṛṅgiriṭi et Nârada viennent sur terre, l'un pour exciter les hostilités entre Râma et Râvaṇa, l'autre pour tâcher de les apaiser (Viṣkambhaka). — La portière du palais introduit Râvaṇa, plus féru d'amour que jamais ; le souvenir de la beauté de Sîtâ l'obsède et l'excite. Il a envoyé un messager à Paraçurâma pour lui demander le secours de sa hache illustre ; le messager Mâyâmaya revient et communique à son roi le refus injurieux opposé à sa demande. Paraçurâma,

1. V. S. Apte, *Râjaçekhara, his life and writings*, Poona, 1886.

accompagné de son disciple Màṭhara, le suit de près; après un long dialogue avec son élève, Paraçurâma s'adresse ironiquement à Râvaṇa. La conversation prend bientôt une allure violente; les défis et les provocations se pressent; mais Ṛcîka et Pulastya et leurs disciples et Bhṛṅgiriṭi interviennent et apaisent les adversaires.

III. Un couple de vautours paraît d'abord. Le mâle Citraçikhaṇḍa raconte à sa femelle Suvegâ le meurtre de Tâḍakâ par Râma; cette insulte à Râvaṇa présage une guerre prochaine qui promet des festins aux oiseaux de proie (Viṣkambhaka). — Râvaṇa, dans son palais, est en proie à la mélancolie amoureuse; ses ministres, pour le distraire, organisent une représentation. La troupe céleste dirigée par Kohala vient jouer un drame, le Svayaṃvara de Sîtâ, composé par Bharata.

Acte intercalaire (*Garbhâṅka*). — : Râma et Lakṣmaṇa, avec leur maître Viçvâmitra, arrivent chez Janaka, en exaltant les vertus, la science et la piété de ce roi. Janaka reçoit ses hôtes, entouré de Çatânanda, de Sîtâ, de son amie Hemaprabhâ et de la portière. La vue de Sîtâ trouble aussitôt le cœur de Râma. Le concours s'ouvre; la portière appelle à l'épreuve tous les concurrents. Râma se présente à son tour et provoque des cris d'admiration; il triomphe sans peine; tous les personnages présents le félicitent à l'envi. Râvaṇa, qui n'a pas cessé, durant toute la représentation, d'interpeller les acteurs, laisse éclater violemment sa jalousie; Prahasta essaie de le calmer; pour éviter une nouvelle crise, le spectacle est interrompu.

IV. Bhavabhûti, disciple de Paraçurâma, va à la recherche d'un nouveau maître. Paraçurâma a quitté ses élèves et il s'est dirigé vers Mithilâ pour punir Râma d'avoir brisé l'arc de Çiva (Viṣkambhaka). — Daçaratha avec Mâtali et l'Apsaras Saudâminî voyagent dans les airs, en route vers Mithilâ où vont se célébrer les noces de Râma. L'aurore leur montre l'ermitage de Paraçurâma, et Mâtali décrit au roi le paysage, ainsi que les exploits et les austérités de l'ermite. Ils arrivent au palais de Janaka au moment où le saint roi adresse à sa fille ses adieux et ses conseils. La beauté et la sagesse de Sîtâ charment Daçaratha. Soudain, la voix terrible de Paraçurâma se fait entendre; il paraît et provoque au combat le

jeune époux. Râma croit d'abord à une simple plaisanterie, mais les insultes et les provocations de son rival deviennent plus vives et plus pressantes, et le duel inévitable va s'achever derrière la scène.

V. L'amour continue à troubler Râvaṇa; ses ministres apprennent par la lettre d'un espion les récents évènements, le mariage de Sìtâ, la défaite de Paraçurâma. Mâlyavat expose à Mâyâmaya les moyens dont il compte se servir pour calmer le roi des Râkṣasas; il a fait fabriquer des poupées en bois, qui représentent Sîtâ et son amie, et on a caché dans la bouche de ces marionnettes des perruches dressées à réciter leur rôle (Viṣkambhaka). — Jusîement Râvaṇa réclame la vue de Sîtâ; Prahasta fait paraître les poupées, et Râvaṇa affolé d'amour croit voir la fille de Janaka; il l'interpelle, il va pour la saisir quand il reconnaît la vérité. Il se rend alors au jardin pour y chercher le calme et réclame sa bien-aimée à la nature entière, aux saisons, aux fleuves, aux rivières, aux fauves, aux oiseaux. L'arrivée de sa sœur Çûrpaṇakhâ l'arrache à son lyrisme; elle lui raconte le traitement cruel que Râma lui a infligé; il jure de venger l'outrage subi par sa sœur.

VI. Mâlyavat a combiné une vengeance subtile. Mâyâmaya et Çûrpaṇakhâ sont partis pour Ayodhyâ, tandis que Daçaratha était parti, accompagné de son épouṣe Kaikeyî, au ciel où Indra réclamait son secours. Ils ont pris la forme de ces deux personnages, et la fausse Kaikeyî a exigé du faux Daçaratha l'exil de Râma durant quatorze années ainsi que le sacre de Bharata. Mâyâmaya et Çûrpaṇakhâ reviennent annoncer à Mâlyavat le succès de ses plans (Viṣkambhaka). — Daçaratha et Kaikeyî redescendent sur terre, apprennent les abus commis sous leur nom, et ils se lamentent. Râma, Sîtâ et Lakṣmaṇa ont déjà quitté Ayodhyâ et sont arrivés dans le Dekkhan. Vâmadeva, puis Kauçalyâ et Sumitrâ racontent les incidents de leur départ; Sumantra, qui les a accompagnés longtemps, revient alors et apporte des nouvelles. Un parent de Jaṭâyu, Ratna-çikhaṇḍa, complète ensuite ces renseignements; il raconte les aventures du couple infortuné, jusqu'à la mort de Jaṭâyu, tombé en luttant contre Râvaṇa pour délivrer Sîtâ. Daçaratha, accablé de chagrin, prend la résolution de se jeter à l'eau.

VII. Un héraut de cour, Karpûracaṇḍa, réveille à l'aurore son collègue Candanacaṇḍa, et ils célèbrent tour à tour, en stances sanscrites et prâcrites, l'aurore, Râma, Sugrîva, Hanumat. Le portier du palais les rejoint et convoque au nom de Sugrîva tous les singes sur le bord de l'Océan (Viṣkambhaka). — L'armée est réunie; les chefs tiennent conseil. Ils décident de construire un pont sur l'Océan. Mais Samudra (Océan), accompagné de Gaṅgâ et de Yamunâ, se révolte contre cette humiliation et menace de détruire les travaux. Les prières des deux saintes rivières et l'arc déjà tendu de Râma le décident pourtant à céder; les singes aussitôt entassent les roches et les montagnes; Sugrîva en personne excite les travailleurs; deux singes, Dadhittha et Kapittha, décrivent à Râma la construction et les progrès du pont. Tout à coup la tête de Sitâ, lancée de Laṅkâ, tombe sur le rivage. L'armée pousse un cri d'horreur; mais la tête prend la parole, et dévoile la ruse des Râkṣasas. Ce n'est que la marionnette décapitée par ordre de Mâlyavat. Un Râkṣasa, Siṃhanâda, vient alors provoquer Râma; il lui offre un duel sans merci. Râma accepte le défi et sort combattre.

VIII. Deux Râkṣasas, Sumukha et Durmukha, se communiquent les nouvelles; la ruine de Laṅkâ est inévitable; soldats et généraux tombent à chaque instant frappés par des traits ennemis. La Râkṣasî Trijaṭâ, qui vient s'informer auprès d'eux, ne recueille que des nouvelles funèbres (Viṣkambhaka). — Râvaṇa, avec sa portière et quatre serviteurs : Karaṅgaka, Kaṅkâlaka, Sumukha, et Durmukha, observe la bataille du haut d'une terrasse. Les nouvelles circulent, toujours plus désastreuses; les défis des combattants parviennent jusqu'aux oreilles du roi; il ordonne d'arracher Kumbhakarṇa à sa torpeur magique, et d'envoyer Meghanâda au champ de bataille. Il regarde alors les prodiges accomplis par Kumbhakarṇa qui emploie des traits surnaturels; mais ces traits mêmes sont impuissants contre Râma. Kumbhakarṇa succombe. Râvaṇa pleure, s'évanouit et ne reprend ses sens que pour courir vers Mandodarî.

IX. Un serviteur de Yama, Bhadramukha, vient demander à l'archiviste de la mort, Citragupta, ses tablettes fatales; Indra, qui assiste au combat suprême, veut en connaître

d'avance les résultats. Citragupta lui lit les décrets dont il a la garde et les lui remet (Viṣkambhaka). — Indra paraît, avec Daçaratha et deux cāraṇas (panégyristes), monté sur son char que conduit Màtali. Il regarde et décrit avec ses compagnons les phases du duel effroyable entre Râma et Râvaṇa ; la dernière des dix têtes de Râvaṇa est enfin tranchée ; une pluie de fleurs tombe sur le vainqueur.

X. Laṅkâ se désole d'avoir perdu ses habitants : sa sœur Alakâ vient la consoler. Cependant, Sîtâ subit l'épreuve du feu, et des voix dans la coulisse en annoncent l'heureuse issue (Viṣkambhaka). — Râma et Sìtâ, enfin réunis, Lakṣmaṇa, Trijaṭâ, Vibhîṣaṇa et Sugrîva montent dans le char ailé Puṣpaka pour retourner à Ayodhyâ. Indra leur envoie un Vidyâdhara, Ratnaçekhara, pour leur servir de guide durant le voyage. Ils décrivent en la parcourant l'Inde entière et jettent même un coup d'œil sur le monde de la lune. Hanumat vient à leur rencontre et leur annonce que les préparatifs du sacre sont déjà terminés. Vasiṣṭha, Bharata et Çatrughna arrivent bientôt ; après l'inévitable échange de compliments, Vasiṣṭha couronne solennellement Râma.

L'ANARGHA-RÂGHAVA

L'Anargha-Râghava a valu à son auteur une telle gloire que le nom du poète a remplacé le titre réel de la pièce ; on la désigne presque toujours comme « *le drame de Murâri* » (Murâri-nâṭaka). A défaut d'informations précises sur la date de Murâri, son style et son mauvais goût ont paru à Wilson des raisons péremptoires pour le placer au XIIIe ou au XIVe siècle. La découverte assez récente du Hara-vijaya de Ratnâkara a ruiné cette hypothèse : Ratnâkara dans son épopée mentionne par équivoque Murâri et son drame (XXXVIII, 67) ; l'époque de Ratnâkara est établie d'une manière certaine ; il appartient à la seconde moitié du IXe siècle ; le poète de l'Anargha-Râghava, postérieur à Bhavabhûti, est antérieur à Ratnâkara ou, pour le moins, son contemporain. Nous n'avons signalé l'erreur de Wilson que

pour montrer une fois de plus le danger des raisons de sentiment ou de goût dans l'histoire littéraire.

Wilson a donné une analyse exacte de l'Anargha-Râghava; nous la reproduisons en la complétant.

I. Le premier acte commence par une conversation entre Daçaratha et Vâmadeva; la portière annonce Viçvâmitra; Vâmadeva l'introduit: le roi et l'ascète font assaut de compliments hyperboliques. Viçvâmitra réclame le secours de Râma contre les Râkṣasas qui le troublent. Daçaratha craint d'exposer son fils si jeune encore; Vâmadeva le rappelle à ses devoirs de roi; il fait venir Râma et Lakṣmaṇa et les confie à Viçvâmitra. Un héraut dans la coulisse chante l'heure de midi. Daçaratha, resté seul avec son chapelain, se lamente sur le départ de ses fils.

II. Çunaḥçepha, disciple de Viçvâmitra, décrit la fuite de la nuit et l'aube. Un autre disciple, Paçumeḍhra, l'interroge sur Bâli, Râvaṇa, les Râkṣasas, Jâmbavat, Hanumat, Tâḍakâ, et Çunaḥçepha répond avec complaisance à ses questions. Le soleil se lève. Çunaḥçepha va pour ramasser du bois, et Paçumeḍhra pour voir les princes qui arrivent à l'ermitage. (Viṣkambhaka). — Râma et Lakṣmaṇa décrivent la situation de l'ermitage, ses habitants et leurs occupations; puis, ils décrivent encore les chaleurs de midi. Quoiqu'ils ne quittent pas le théâtre, et que le dialogue continue sans interruption, le soir arrive presque aussitôt. Viçmâmitra les rejoint, donne avec eux une longue description du coucher du soleil. Un cri poussé derrière la scène les interrompt; c'est la Râkṣasî Tâḍakâ qui s'approche. Râma, après avoir hésité quelque temps à la pensée de tuer une femme, sort pour la combattre. A son retour, il s'étend fort longtemps sur la description du lever de la lune. Viçvâmitra lui propose d'aller à Mithilâ prendre des nouvelles du sacrifice qu'y offre le roi Janaka. Suit un questionnaire, avec réponses descriptives, sur la ville et le roi.

III. Le chambellan et Kalahaṃsikâ, une des suivantes de Sîtâ, causent ensemble; la princesse a atteint l'âge nubile, et Râvaṇa demande sa main (Viṣkambhaka). — Viçvâmitra présente les princes à Janaka, suivi de Çatânanda; il presse Janaka de remettre à Râma l'arc de Çiva pour le tendre. Janaka veut retarder l'épreuve, trop difficile pour des bras si

jeunes. Râma est impatient et Çatânanda joint ses instances à celles du prince. Çauṣkala, envoyé de Râvaṇa, arrive en ce moment pour demander au nom de son maître la main de Sîtâ; mais le Râkṣasa refuse au préalable de se soumettre à l'épreuve imposée. L'envoyé exalte Râvaṇa, Râma le rabaisse dédaigneusement. Çatânanda, au nom de Janaka, invite Râma à éprouver sa fortune. Le prince obéit et sort; ceux qui restent sur la scène décrivent l'action de Râma qui brise l'arc. Il a ainsi mérité Sîtâ, et les liens de famille sont encore étendus par la promesse qu'on fait de la main d'Urmilâ, de Mâṇḍavî et de Çrutakîrti aux frères de Râma. Çauṣkala indigné sort en menaçant pour aller porter la nouvelle au ministre de son maître.

IV. Mâlyavat décrit le lever du soleil et le chagrin que lui cause le mauvais succès de sa négociation pour le mariage de Râvaṇa. Çûrpaṇakhâ arrive de Videha, et annonce que Râma et Sîtâ sont unis. Mâlyavat conseille à Râvaṇa d'enlever Sîtâ, et, pour rendre l'entreprise moins périlleuse, il avise au moyen d'amener Râma au milieu des forêts : Çûrpaṇakhâ doit prendre le déguisement de Mantharâ, suivante de Kaikeyî. Il apprend encore de Çûrpaṇakhâ l'arrivée de Paraçurâma à Mithilâ et il en augure d'heureux résultats (Viṣkambhaka).

V. La sainte Çravaṇâ cause avec l'ours Jâmbavat. Ils décrivent le voyage de Râma avec sa femme et son frère, jusqu'à leur arrivée dans les forêts. Çravaṇâ va disposer Sugrîva à recevoir amicalement les voyageurs. Jâmbavat écoute une conversation entre Lakṣmaṇa et Râvaṇa déguisé en jongleur, et qui manque de se trahir (sarvavid-Râvaṇo 'ham *ou* sarva-vidrâvaṇo'ham). Jaṭâyu paraît alors et dit à l'ours qu'il a vu Râvaṇa et Mârîca dans la forêt; il prévoit des événements funestes. Jâmbavat va trouver Sugrîva pour lui recommander de veiller à la sûreté de son hôte. Jaṭâyu est de son côté témoin de l'enlèvement de Sîtâ, et il s'élance à la poursuite du ravisseur (Viṣkambhaka). — Lakṣmaṇa paraît, et bientôt il est rejoint par Râma; ils expriment tous deux leur douleur. Un cri de détresse se fait entendre : ils regardent et voient Guha assailli par Kabandha. Lakṣmaṇa vole à son secours et revient avec Guha. En le délivrant, il

a fait tomber de l'arbre où il était suspendu le corps du géant Dundubhi : Bâli, qui l'y avait fait attacher, se juge insulté : il se présente, échange avec Râma des civilités et des bravades ; ils sortent pour lutter en combat singulier. Lakṣmaṇa et Guha assistent de la scène au duel et en annoncent le résultat : Bâli est tué. Des voix de la coulisse annoncent le couronnement de Sugrîva et la résolution qu'il prend d'assister Râma dans son expédition contre les Râkṣasas.

VI. Sâraṇa et Çuka, émissaires de Râvaṇa, décrivent à Mâlyavat la construction du pont sur la mer et l'approche de l'armée. Des voix de la coulisse annoncent que Kumbhakarṇa et Meghanâda sont sortis pour combattre. On apprend par le même procédé la mort des deux combattants, et le départ de Râvaṇa pour le champ de bataille ; Mâlyavat l'y suit (Viṣkambhaka). — Deux Vidyâdharas, Ratnacûḍa et Hemâṅgada, assistent du haut des airs au dernier combat et à la défaite de Râvaṇa ; ils en donnent une description lâche et prolixe qui remplit tout le reste de l'acte.

VII. Une voix de la coulisse annonce le départ de Râma pour Ayodhyâ, avec Sîtâ, Lakṣmaṇa, Vibhîṣaṇa et Sugrîva ; le char Puṣpaka les y transporte. Les personnages décrivent tour à tour le spectacle qui se déroule sous leurs yeux : ils vont du pont de Râma dans les régions supérieures ; ils aperçoivent de là les différentes parties du mont Sumeru ; ils visitent le monde de la lune, redescendent en vue de la terre ; la description du globe commence par Ceylan (distingué de l'île mythique de Laṅkâ). Enfin ils s'arrêtent à Ayodhyâ. Le prêtre Vasiṣṭha et les frères de Râma attendent son arrivée. Il est couronné roi.

Nous laisserons de côté le Mahâ-nâṭaka dont la date précise est inconnue, mais qui se place dans l'intervalle entre Murâri et le Prasanna-Râghava. La composition de cet ouvrage, dans ses deux recensions, s'éloigne trop des lois du genre dramatique pour le classer parmi les drames ; la division en actes y est entièrement arbitraire ; les scènes n'y sont que des épisodes détachés, mis en action, et reliés par un récit épique. Nous comptons reprendre bientôt l'examen du Mahânâṭaka, avec tous les problèmes qu'il pose, dans un travail spécial.

LE PRASANNA-RÂGHAVA

L'auteur du Prasanna-Râghava porte un nom illustre ; c'est un honneur qui lui a coûté cher. Il a beau être né à Kuṇḍina, dans le Vidarbha, d'un certain Mahâdeva époux de Sumitrâ, comme le prologue nous en avertit ; on l'a confondu bon gré mal gré avec l'autre Jayadeva, le poète du Gîta-Govinda, né à Kenduvilva dans le Bengale, et qui avait pour père Bhojadeva, pour mère Râmâdevî. Il est impossible de préciser même le siècle où vivait notre Jayadeva*. Le Prasanna-Râghava n'est pas cité dans le Sâhitya-Darpaṇa, mais la Çârṅgadharapaddhati, compilée au XIVe siècle, en donne deux vers.

I. Un disciple de Yâjñavalkya, Dâlbhyâyana, annonce le prochain svayaṃvara de Sîtâ. Il entend des voix dans la coulisse et prête l'oreille : ce sont deux abeilles, Madhurapriya et Kalâlâpa, qui se donnent des nouvelles. Il suit et répète leur conversation : l'Asura Bâṇa d'une part, de l'autre Râvaṇa se proposent de briguer la main de la princesse. (Praveçaka). — Deux hérauts de cour causent ensemble du svayaṃvara. Mañjîraka renseigne son confrère Nûpuraka sur les nombreux concurrents qui se présentent. Leur conversation est interrompue par un personnage aux allures grossières et brutales qui les insulte et qui jette des regards de dédain sur l'arc destiné à l'épreuve ; il prétend enlever Sîtâ par la violence. Les hérauts essaient de le calmer, il prend alors une forme monstrueuse et apparait avec un corps gigantesque surmonté de dix têtes. C'est Râvaṇa. L'Asura Bâṇa arrive ensuite ; il provoque Râvaṇa, tente sans succès de tendre l'arc, échange avec son rival des propos violents, et se retire. Râvaṇa annonce son intention arrêtée de ravir Sîtâ.

II. Un moine mendiant et un ascète s'interpellent, s'abordent, et se reconnaissent mutuellement sous leur déguisement. Ce sont deux espions de Mâlyavat. L'un d'eux annonce à l'autre l'arrivée de Râma et de Lakṣmaṇa conduits par Viçvâmitra, la mort de Tâḍakâ, celle de Subâhu (Viṣkambhaka). — Râma et Lakṣmaṇa entrent en cueillant des fleurs destinées

à l'offrande du soir. Ils décrivent le charme du printemps. Lakṣmaṇa s'éloigne ; Râma resté seul aperçoit un temple de Caṇḍikâ; il adresse sa prière à la déesse, entend des voix, prête l'oreille, regarde, et voit entrer Sîtâ avec son amie. Sîtâ à son tour prie Caṇḍikâ ; son amie lui parle mariage et vante sa beauté ; Râma, caché derrière un buisson, approuve passionnément, mais Sîtâ se fâche de ces compliments. Lakṣmaṇa, de loin, l'engage à être moins sévère, car son amant est auprès d'elle. Sîtâ cherche avec inquiétude, mais Lakṣmaṇa lui déclare que l'amant dont il parle est son propre frère, Râma ; Sîtâ feint de vouloir s'éloigner, mais elle doit remplir l'ordre de ses mères qui l'ont chargée de voir si la liane Vâsantî s'est unie au manguier. Râma attache ses regards sur elle, la suit des yeux ; le prince et la princesse décrivent tour à tour, en aparté, les grâces de l'arbre et de la liane, et la beauté de leur union. L'amie de Sîtâ la harcèle d'allusions trop claires à sa passion. Sîtâ la prie avec une feinte colère de garder le silence. Soudain, à la vue de Râma, elle sent ses regards la trahir, et son secret lui échapper. Les timides amants n'osent exprimer à haute voix les aveux qu'ils ne peuvent retenir. Une suivante interrompt leur entretien : les mères de Sîtâ l'attendent pour la parer du costume nuptial. Râma, resté seul avec Lakṣmaṇa, déplore le départ de l'amante. Le soir tombe : les deux frères en font chacun la description, puis ils s'en vont porter leurs fleurs à Viçvâmitra.

III. Le nain et le bossu du roi se moquent réciproquement de leurs difformités ; on prépare autour d'eux la réception d'un hôte distingué, et le bossu croit deviner à certains indices qu'il s'agit d'un kṣatriya-brahmane ; le nain se moque de cette alliance de mots grotesque et inadmissible. Le personnage attendu doit amener avec lui deux jeunes gens, sans doute des prétendants à la main des deux princesses. Une voix dans la coulisse annonce l'arrivée de Viçvâmitra avec Râma et Lakṣmaṇa (Praveçaka). — L'ascète et ses deux élèves décrivent successivement le lever du soleil. Avant de les présenter à Janaka, Viçvâmitra rappelle aux princes la grandeur et les vertus du roi. Çatânanda vient leur porter les compliments de son maître ; Janaka le suit, et l'ascète, le roi et le chapelain échangent de longs compliments, puis ils font l'éloge de Daça-

ratha et de ses fils. Viçvâmitra aborde enfin la question du mariage ; Janaka ordonne d'apporter l'arc destiné à l'épreuve ; Râma le soulève seul à la stupéfaction du roi de Mithilâ ; Viçvâmitra rappelle les exploits déjà accomplis par son glorieux élève. L'arc est tendu, quand la portière introduit en hâte un religieux chargé d'un message : c'est Paraçurâma qui l'envoie ; il somme Janaka d'épargner une humiliation à l'arc de Çiva son guru. Viçvâmitra ne tient aucun compte de cette interdiction et il ordonne à Râma de déployer sa vigueur en présence des rois assemblés. Janaka fait venir Sîtâ dans la salle du svayaṃvara, et tous les personnages expriment leur émotion tandis que Râma au dehors tend l'arc. Çatânanda apporte la nouvelle du succès, et le mariage des quatre fils de Daçaratha avec les quatre princesses de Mithilâ est aussitôt conclu.

IV. Paraçurâma arrive furieux, prêt à recourir à la violence, s'il en est temps encore, pour préserver d'un outrage l'arc de Çiva. Il veut frapper Janaka, s'élancer sur les prétendants réunis, et il brandit terriblement sa hache. Un disciple de Çatânanda, Tâṇḍyâyana, lui apprend en passant l'issue de l'épreuve subie par Râma ; l'arc est brisé. Paraçurâma, dans sa colère, comprend mal les explications de Tâṇḍyâyana et s'en prend à Râvaṇa ; mais les voix qui arrivent du dehors dissipent son erreur. Il voit s'approcher deux princes et devine à leurs traits Râma et Lakṣmaṇa. Celui-ci interroge curieusement son frère sur l'histoire et les exploits de Paraçurâma ; Râma répond avec complaisance à ses questions. Les deux héros s'abordent et s'adressent d'abord des compliments. Paraçurâma se sent à la fois ému de fureur et de compassion. Mais sa colère finit par éclater, et les répliques de Râma contribuent à l'exaspérer ; il lève sa hache. Râma, par un sentiment de respect, essaie de l'apaiser. Janaka, Çatânanda et Viçvâmitra l'interpellent aussi du dehors et s'attirent des réponses blessantes. Une injure lancée à Viçvâmitra fait perdre patience à Râma : il sort avec son rival pour combattre. Lakṣmaṇa reste en scène et décrit le duel ; puis les deux adversaires reviennent réconciliés ; Paraçurâma célèbre son vainqueur, mais Râma tombe à ses pieds et lui demande sa bénédiction.

V. La Yamunâ conte ses peines à la Gaṅgâ; son frère Bâli a exilé Sugrîva, son puîné. La Sarayû, qui les rejoint, est aussi accablée de douleur. Elle rapporte aux deux rivières les aventures de Râma et de Sîtâ depuis leur mariage, la perfidie de Kaikeyî, l'exil des époux que Lakṣmaṇa a suivis. Elle les a perdus de vue après leur départ d'Ayodhyâ, mais elle a chargé un flamant, son hôte ordinaire, de les accompagner et de lui apporter des nouvelles. Le flamant survient et décrit les incidents de l'exil jusqu'au moment où Râma s'est élancé à la poursuite d'une gazelle d'or. Il ignore la suite. Anxieuses, les rivières pressent leur course pour rejoindre Sâgara (Océan): elles le trouvent en conversation avec la Godâvarî et elles prêtent l'oreille. La Godâvarî lui raconte l'enlèvement de Sîtâ, la mort de Jaṭâyu, la douleur de Râma, la découverte des parures par les singes et leur transport à Ṛṣyamukha. La Tuṅgabhadrâ rejoint à son tour Sâgara et apporte de nouveaux renseignements : elle a vu la lutte de Bâli et de Râma, et l'alliance contractée par Sugrîva et Hanumat. Soudain une masse énorme bondit au-dessus de Sâgara. Est-ce l'Himâlaya? Est-ce le Vindhya? Sâgara sort pour s'en informer, les rivières le suivent.

VI. La douleur d'une longue séparation a presque privé Râma de sa raison. Il croit voir le soleil en pleine nuit; il s'adresse à la lune, au cakora, à la vague, aux oiseaux, au cakravâka, au kalahaṃsa. — Lakṣmaṇa entend des voix au dehors et prête l'oreille ; ce sont deux Vidyâdharas qui causent. L'un d'eux, initié à tous les secrets de la magie, offre à son compagnon de faire paraître devant ses yeux ce qui se passe à Laṅkâ. Des plaintes et des appels éclatent aussitôt; Râma reconnaît la voix de Sîtâ; son trouble augmente. Sîtâ paraît; Râma veut la prendre dans ses bras, mais Lakṣmaṇa le retient: ce n'est qu'une magie dont ils sont les spectateurs. Sîtâ est endormie; elle rêve et se croit encore avec Râma sur les bords de la Godâvarî. Elle se réveille, entr'ouvre les yeux. Râma la salue, l'interpelle, mais sans obtenir de réponse. Trijaṭâ la rejoint et reçoit ses confidences. Sîtâ redoute les soupçons de Râma, son inconstance même. Râma se défend en vain. Une voix annonce l'entrée dans Laṅkâ d'un singe gigantesque; le prince Akṣa va combattre contre lui. Râvaṇa

entre ; il essaie d'attendrir Sitâ, il la supplie. Sîtâ s'impatiente, s'indigne, appelle Râma ; le Râkṣasa, furieux, veut la frapper ; il tend la main pour recevoir son glaive ; c'est la tête de son fils Akṣa qu'on y dépose. Exaspéré, il sort chercher une vengeance. Sîtâ est désespérée ; elle veut monter sur le bûcher, fait préparer un amas de bois, prend pour y mettre le feu un charbon ; le charbon se change en perle. Hanumat se présente à Sîtâ, décline son nom, sa race, ses prouesses, lui donne des nouvelles de Râma, affirme la constance de son amour, reçoit les ordres de Sîtâ et se retire. Une voix annonce que les armées sont aux prises. Sîtâ rentre dans les appartements intérieurs. Râma et Lakṣmaṇa partent au-devant de Hanumat.

VII. Un disciple de Pulastya, envoyé à Laṅkâ par son maître, rencontre un serviteur de Mâlyavat, Karâlaka ; il lui demande l'adresse de Vibhiṣaṇa, auquel il doit remettre un message. Karâlaka lui apprend le départ de Vibhîṣaṇa qui, insulté par Râvaṇa, a passé dans le camp de Râma. Karâlaka lui-même est chargé d'un tableau que Mâlyavat envoie à Râvaṇa (Praveçaka). — Râvaṇa entre avec Prahasta et exhale son amour pour Sîtâ, si mal récompensé. Prahasta lui remet un tableau ; Râvaṇa y jette les yeux et s'en fait expliquer les détails ; il représente l'état des partis, leur camp, les travaux des assiégeants, la construction du pont, les chefs ennemis. Râvaṇa n'y voit qu'une imagination de peintre et s'en amuse. Mandodarî arrive toute troublée ; elle a consulté un oracle qui lui a répondu par un vers énigmatique dont le sens l'inquiète ; Râvaṇa l'explique favorablement ; mais Mandodarî et Prahasta l'entendent à l'inverse. Des voix annoncent l'entrée des ennemis dans la ville. Râvaṇa ordonne de réveiller Kumbhakarṇa et de l'opposer avec Meghanâda à l'invasion des singes ; mais à peine les deux guerriers se sont-ils montrés qu'ils sont frappés à mort. Le Râkṣasa entend la nouvelle terrible, et sort avec Prahasta tenter un dernier effort. Un Vidyâdhara et sa compagne suivent des yeux le duel des rivaux, en décrivent les péripéties et annoncent la défaite et la mort de Râvaṇa. Râma, Sîtâ, Lakṣmaṇa, Vibhîṣaṇa, Sugrîva entrent en scène, décrivent à tour de rôle le coucher du soleil et le lever de la lune, montent sur le char Puṣpaka,

décrivent quelques paysages (deux ou trois seulement), puis le lever du soleil et l'aurore; chacun à son tour reprend ces deux thèmes. Enfin ils arrivent à Ayodhyâ, descendent du char et rendent hommage au soleil. Les dieux, dans la coulisse, bénissent Râma.

LE JÂNAKÎ-PARIṆAYA

La date du Jânakî-pariṇaya n'est pas moins incertaine que celle du Prasanna-Râghava. Le poète, Râmabhadra-Dîkṣita, est le fils de Yajñarâma-Dîkṣita et l'élève de Bâlakṛṣṇa; il nomme deux de ses amis, Nîlakaṇṭhâdhvarî et Kauṇḍâ l'astrologue. Son nom et celui des personnages qui l'entourent est le seul indice assez précis qui nous permette de le dater: il est probable qu'il vivait vers le XVII[e] siècle, dans le Dekkhan.

I. Un messager de Râvaṇa, Sâraṇa, se rend à Mithilâ chez Janaka pour demander au nom de son maître la main de Sîtâ. Il rencontre son ami Çuka qui l'instruit des difficultés de la situation et l'avertit de l'insuccès qui attend sa démarche. Sîtâ aime Râma; Janaka connaît cette passion, mais il tient à ménager les nombreux prétendants, et pour éviter de les froisser il a arrangé une combinaison avec Viçvâmitra. L'ascète doit inviter à son ermitage, sous prétexte d'une cérémonie, la famille de Daçaratha et celle de Janaka. Sâraṇa et Çuka ourdissent un plan compliqué; il s'agit avant tout de détacher Sîtâ de Râma, et ensuite de lui inspirer l'amour de Râvaṇa. Râvaṇa prendra donc la figure de Râma, le Râkṣasa Vidyujjihva celle de Viçvâmitra, et ils iront ainsi se présenter à Janaka. Tâḍakâ arrêtera en route le vrai Viçvâmitra et le vrai Râma, et retardera leur arrivée à Ayodhyâ. Justement Tâḍakâ survient, on l'informe de la ruse et on lui donne son rôle à accomplir (Viṣkambhaka). — Râvaṇa a pris le déguisement indiqué ainsi que Vidyujjihva; tous deux avec Sâraṇa s'en vont sur le char Puṣpaka à l'ermitage de Viçvâmitra. Râvaṇa se plaint de jouer un rôle si piteux et d'être obligé de se dissimuler. Ses acolytes le consolent et l'encouragent. Ils descendent enfin à terre, où Vidyujjihva par sa science magique les rend invisibles. Ainsi

cachés, ils écoutent la conversation de Satyavrata et de Devavrata, deux disciples de Viçvâmitra qui échangent des nouvelles. Janaka est à l'ermitage, Viçvâmitra est absent. Devavrata a peur des Râkşasas, mais son camarade le rassure: les exploits de Viçvâmitra prouvent assez sa force invincible. Ils célèbrent ensuite Janaka et Râma, Râma surtout; les Râkşasas sont furieux. Leur colère augmente encore quand les disciples se mettent à parler du mariage projeté, et se moquent du rival éconduit d'avance, Râvaṇa. Râvaṇa a peine à se contenir; il s'éloigne avec ses deux compagnons pour se cacher dans les bois.

II. Le sage Atri et sa femme Anusûyâ arrivent à l'ermitage de Viçvâmitra pour assister au grand sacrifice. Ils se demandent quel présent ils vont offrir à Sîtâ; elle a déjà reçu des dieux un vêtement et un talisman dont le porteur est toujours protégé contre les atteintes des Râkşasas. Ils aperçoivent Sucaritâ, la suivante de Sîtâ, qui cueille des tiges de lotus, et devinent à cet indice la fièvre amoureuse qui consume la princesse (Vişkambhaka). — Râvaṇa s'approche de l'ermitage avec Sâraṇa et Vidyujjihva; ils reconnaissent et décrivent la demeure de Viçvâmitra. Des plaintes, des soupirs étouffés parviennent à leurs oreilles. Est-ce le chant d'un oiseau? Non, c'est Sîtâ tourmentée du mal d'amour, et que Sucaritâ cherche en vain à calmer. La beauté de la princesse émerveille les Râkşasas; heureux l'amant qu'elle préfère! Çîlavatî, une autre suivante, apporte à Sîtâ un tableau, des pinceaux, des couleurs; Sîtâ trace le portrait de Râma tel qu'elle l'a vu en songe; sa main tremble, sa voix hésite, des larmes glissent sur ses joues. Les trois Râkşasas ne peuvent s'empêcher d'admirer le héros représenté sur le tableau. La conversation des suivantes apprend à Râvaṇa et à ses auxiliaires le nom de la princesse et celui de l'amant; elles défient les Râkşasas impuissants contre Sîtâ, grâce à l'anneau dont Viçvâmitra l'a gratifiée. Râvaṇa est furieux. Sâraṇa et Vidyujjihva lui proposent un moyen d'aborder Sîtâ. Sur leurs conseils il prend le costume d'un moine errant et se présente à la jeune fille; il est accablé, épuisé de fatigue; il arrive d'Ayodhyâ et précède de peu Viçvâmitra avec Râma. Il glisse en passant un éloge détourné de Râvaṇa; Sîtâ n'y

prête aucune attention; mais pour le récompenser des nouvelles qu'il apporte, elle lui donne son anneau magique. Puis elle se retire pour porter ses hommages à Atri et Anusûyâ. Râvaṇa rejoint ses compagnons; ils emportent le tableau oublié par Sîtâ et vont prendre le costume de Râma, de Lakṣmaṇa et de Viçvâmitra.

III. Mârîca, échappé aux flèches de Râma, décrit la valeur meurtrière du héros et déplore la mort de Subâhu et de Tâḍakâ. Son ami Karâla, témoin de leur mort, la décrit et la déplore à son tour. Les deux Râkṣasas s'abordent, se félicitent d'être sains et saufs, et combinent un plan de vengeance qui doit servir les intérêts de Râvaṇa. Justement ils voient venir Râma et ses compagnons; la troupe, fatiguée, s'arrête avant d'entrer dans l'ermitage; Râma seul, toujours vigoureux, les laisse reposer et va chasser dans la forêt. Les démons profitent de l'occasion pour éloigner Râma de l'ermitage. Karâla prend la forme de Piṅgala, le bouffon de Râma, et Mârîca se métamorphose en Kâçyapa, disciple de Viçvâmitra (Viṣkambhaka.) — Râma vante les plaisirs de la chasse; soudain il entend la voix de Piṅgala et aperçoit son bouffon menacé par un éléphant. Il accourt le défendre, et se met à causer de son amour, de Sîtâ, etc. Mârîca déguisé en Kâçyapa s'approche, les voit, mais est incapable de distinguer le vrai ou le faux Piṅgala. Il prête l'oreille à leur conversation, et par un tour de magie, fait paraître aux yeux de Râma une fausse Sîtâ, consumée par une fièvre amoureuse. Le vrai Kâçyapa traverse alors la forêt; le faux Piṅgala le prend pour son ami déguisé, et court le rejoindre. Le faux Kâçyapa s'approche alors de Râma et la conversation s'embarrasse dans une série de quiproquos, que complique encore l'arrivée du vrai Piṅgala. Mârîca croit avoir affaire au faux Piṅgala; Râma croit continuer la conversation à l'instant interrompue; il montre à son bouffon la Sîtâ chimérique que Mârîca a fait paraître à ses yeux, et qu'il est seul à voir. Piṅgala, qui s'y perd, pense être ainsi que son maître la dupe d'un Râkṣasa; Mârîca, de son côté, cherche à convaincre Râma que son bouffon est un Râkṣasa déguisé. Râma, sourd à leurs discours, continue à regarder amoureusement sa Sîtâ. Le vrai Kâçyapa, de son côté, a été rejoint par le faux Piṅgala, qu'il a pris pour le

bouffon de Râma, tandis que Karâla, déguisé, croyait retrouver son ami, également déguisé. Le quiproquo s'explique ; Kâçyapa se sent joué par un Râkṣasa; épouvanté, il s'évanouit. Karâla veut le tuer, mais l'autre court chercher un refuge auprès de Râma. Les deux Piṅgalas et les deux Kâçyapas se trouvent en présence. Râma très embarrassé ne prête qu'à demi son attention; la fausse Sîtâ captive ses regards. Celle-ci, égarée par la fièvre, veut mourir; elle se fait construire un bûcher; ses amies veulent la suivre dans la la mort, et elles sortent pour accomplir les rites funèbres. Râma se sent pénétré d'une douleur poignante; Mârîca et Kâçyapa aiguisent encore son chagrin; incapable de vivre sans Sîtâ, il veut se précipiter du haut d'une roche. Le vrai Piṅgala et le vrai Kâçyapa l'en détournent; les deux Râkṣasas croient leur triomphe acquis et laissent éclater trop tôt leur joie. La roche où Râma est monté se métamorphose en femme; c'est Ahalyâ; délivrée de la malédiction, elle remercie son bienfaiteur et lui désigne le faux Piṅgala et le faux Mârîca; les Râkṣasas s'enfuient sous forme de gazelles; Râma les poursuit, mais ne réussit pas à les atteindre. Il va rejoindre sa suite inquiète.

IV. Le Gandharva Citrâṅgada entre à Laṅkâ sous un costume de Râkṣasa pour connaître les intentions de Râvaṇa et en informer Indra. Il rencontre la Râkṣasî Uṣṭramukhî qui le prend pour Karâla, et qui lui révèle toutes les combinaisons mises en œuvre ou projetées. Le Gandharva renseigné retourne porter les nouvelles à Indra. (Viṣkambhaka). — Janaka discute avec Çatânanda le mariage de sa fille ; il craint, en la donnant à Râma, de pousser Râvaṇa à de cruelles vengeances. Çatânanda dissipe ses inquiétudes : la protection de Viçvâmitra n'est-elle pas la plus sûre des garanties? Râvaṇa, sous le costume de Râma, arrive au palais accompagné par Sâraṇa en Lakṣmaṇa et Vidyujjihva en Viçvâmitra; au moment de se présenter à Janaka, il hésite et s'arrête embarrassé; ses conseillers l'empêchent de reculer. Ils sont accueillis par Çatânanda, puis par le roi qui les complimente affectueusement: la sottise de Râvaṇa manque à plusieurs reprises de le trahir; mais l'habileté de Sâraṇa et de Vidyujjihva répare ses bévues. Janaka annonce son intention arrêtée de donner

les quatre princesses aux quatre fils de Daçaratha, et il ordonne d'amener Sità. Mais à ce moment une voix dans la coulisse dénonce la fraude des Râkṣasas et la portière annonce l'arrivée d'un nouveau Viçvâmitra avec un autre Râma et un autre Lakṣmaṇa. Janaka est fort embarrassé; les trois compères se retirent pour laisser à leur hôte le temps de la réflexion. Viçvâmitra entre alors avec les deux princes et les présente à Janaka ; il lui raconte les exploits du jeune héros, la mort de Tâḍakâ, de Subâhu. Râvaṇa, qui apprend la perte de ses serviteurs, veut en tirer aussitôt vengeance; mais ses acolytes le retiennent. Le récit des prouesses de Râma contre les Râkṣasas provoque justement la méfiance de Janaka, qui donne l'ordre de procéder à l'épreuve de l'arc; Râvaṇa se réjouit d'avance de l'échec qui attend Râma. Les princesses viennent assister à l'épreuve; les sœurs de Sîtâ s'amusent à plaisanter son amour, et l'obligent à l'avouer: trop d'indices l'ont déjà trahie. Râma tend l'arc et le brise; l'assemblée entière admire et applaudit; les Râkṣasas seuls sont furieux. Râvaṇa est impatient d'attaquer son heureux rival, mais ses conseillers le décident à prendre l'avis de Mâlyavat. Râma et Sitâ épanchent leur amour dans un duo lyrique; Lakṣmaṇa s'éprend à son tour d'Urmilâ. Le quadruple mariage est apprêté.

V. Khara, frère de Râvaṇa, a envoyé son serviteur Virâdha tuer Râma; Râvaṇa lui-même a chargé sa sœur Çûrpaṇakhâ d'enlever Sîtâ. Les deux émissaires se rencontrent et causent des récents événements: le mariage, le retour des époux à Ayodhyâ; la promesse de Kaikeyî, l'exil de Râma. Virâdha est épris de Sîtâ et se propose de l'attirer au loin, sous le déguisement de Râma, pour la posséder. Çûrpaṇakhâ a les mêmes sentiments et les mêmes intentions à l'égard de Râma. Chacun d'eux promet à l'autre de renoncer à sa mission, et se promet à part soi de la poursuivre jusqu'à la pleine exécution. (Viṣkambhaka). — Râma et Sîtâ regardent amoureusement la forêt et la décrivent en strophes galantes. Soudain ils voient paraître deux personnages qui leur ressemblent trait pour trait. Lakṣmaṇa, d'autre part, observe également ce couple étrange. Çûrpaṇakhâ, déguisée en Sîtâ, prend Virâdha sous son déguisement pour Râma; Virâdha commet la même

erreur au sujet de la Râkṣasî. Ils se rapprochent, se font des coquetteries, s'adressent des compliments tendres et galants, s'amusent ensemble à cueillir des fleurs et s'entraînent mutuellement dans des fourrés discrets, sous les yeux de Râma, de Sîtâ et de Lakṣmaṇa qui s'amusent de ce spectacle. Les deux amoureux bernés se croient chacun en possession de sa proie et s'enlèvent l'un l'autre par un essort vigoureux. Jaṭâyu, qui revient de voir Sampâti, assiste à cet enlèvement, et trompé par la ressemblance fond sur le couple qui retombe à terre. Virâdha et Çûrpaṇakhâ s'aperçoivent alors de leur double méprise. Lakṣmaṇa aidé de Jaṭâyu tue Virâdha, et la Râkṣasî s'enfuit. Les époux apportent leurs compliments à Jaṭâyu qui retourne au Kuñjavat. On entend alors Khara exciter son armée. Râma laisse Sîtâ sous la garde de Lakṣmaṇa et sort combattre.

VI. La fille de Vibhîṣaṇa, Analâ, et son conseiller Sampâti se rencontrent et se renseignent mutuellement. Râvaṇa en personne a ravi Sîtâ et la malheureuse princesse, prisonnière dans le palais de Laṅkâ, n'aspire plus qu'à mourir. Râvaṇa, absorbé par son amour, refuse de recevoir ses ministres. Et cependant la situation menace. Râma, allié avec les singes, s'approche des états du Râkṣasa. Pour apprendre à Râvaṇa les nouvelles qu'il ne veut pas entendre, les ministres les ont fait disposer sous une forme dramatique par Uçanas, et les Apsaras vont représenter cette fidèle image de la réalité. Analâ se propose de conduire Sîtâ à ce spectacle pour la distraire; le talisman qui rend invisible aux Râkṣasas, donné jadis à Sîtâ, est arrivé par Vidyujjihva dans les mains d'Analâ; elle compte s'en servir pour dissimuler la présence de Sîtâ. (Viṣkambhaka). — Râvaṇa et son bouffon Mahâpârçva entrent dans la salle de spectacle; Sîtâ et Analâ y prennent place, invisibles. La pièce commence : Râma exprime sa douleur, parcourt les forêts et les montagnes, réclame Sîtâ à la nature entière; Lakṣmaṇa le console. Ils rencontrent Jaṭâyu mourant qui leur donne le nom du ravisseur, puis Kabandha qui les envoie à Ṛṣyamukha, un bhikṣu qui leur indique le chemin, enfin Hanumat et Sugrîva. Bâli veut s'opposer au passage de Râma et succombe dans la lutte; son successeur conclut avec Râma un traité d'alliance. Le spectacle provoque

l'explosion de sentiments opposés chez Râvaṇa et Sîtâ. Une voix dans la coulisse annonce que Hanumat vient de franchir l'Océan. Râvaṇa inquiet sort prendre les mesures urgentes.

VII. La dernière bataille est terminée; Sampâti annonce à Çûrpaṇakhâ désolée la réunion des époux, l'épreuve du feu, le sacre de Vibhîṣaṇa. Les vainqueurs vont retourner à Ayodhyâ; Hanumat est parti en avant porter la bonne nouvelle. Çûrpaṇakhâ médite une suprême vengeance: elle va devancer Hanumat et annoncer à Bharata l'échec de son frère. (Viṣkambhaka). — Bharata et Çatrughna sont inquiets. Ils ont envoyé des messagers aux informations; ils ont consulté Viçvâmitra, et sont impatients de connaître le sort du couple exilé. Çûrpaṇakhâ se présente sous un costume de religieuse; elle arrive, dit-elle, de Ṛṣyamukha, où elle a appris d'une de ses amies que Râma et son armée ont été anéantis par des Râkṣasas, entrés dans son camp comme auxiliaires. Elle avive la douleur des deux frères et les pousse à monter sur le bûcher, lorsque Hanumat survient et proclame le triomphe de Râma; les vainqueurs le suivent de près; on se félicite, on s'embrasse: Viçvâmitra et Vasiṣṭha s'apprêtent à sacrer roi Râma.

Bhavabhûti et ses successeurs ont resserré le Râmâyaṇa dans un espace de quelques actes (sept en général; le Bâla-Râmâyaṇa seul va jusqu'à dix), c'est-à-dire en quelques journées. Dans ce cadre restreint l'art du poète ne vise pas à accumuler le plus grand nombre de scènes possible: il choisit seulement les épisodes ou même les incidents les plus favorables à son talent particulier, quitte à leur donner un relief hors de proportion avec le reste de l'œuvre. Le Mahâvîracarita, le premier en valeur des drames ramaïques et le plus fidèle à l'inspiration de Vâlmîki, ne trahit que trop ce défaut. Sur les sept actes, deux sont entièrement consacrés au duel de Râma et de Paraçurâma; Bhavabhûti se sentait à l'aise dans les sentiments d'une violence grandiose, et il s'est plu à développer outre mesure les défis et les provocations écrits dans un style puissant et sonore. Râjaçekhara qui se traîne péniblement sur les traces de ses devanciers a poussé

ce défaut plus loin encore. Il a ajouté à son modèle un acte nouveau, bâti sur le même thême et la même situation ; seulement c'est avec Râvaṇa que Paraçurâma se querelle (II) avant de recommencer la même scène avec Râma (IV). Le poète ne cherche l'originalité des combinaisons dramatiques que dans la disposition des scènes d'introduction ; ces scènes prennent en effet une importance particulière dans un drame où le sujet est si touffu et si étendu : les événements sont insuffisants pour provoquer la curiosité et l'admiration du spectateur qui les connaît d'avance jusqu'aux moindres détails. Aussi la part de la légende ou plutôt des héros diminue à chaque œuvre nouvelle. Râma, Râvaṇa, Sîtâ perdent de plus en plus leurs traits individuels et se fondent dans le moule commun des amants, des rivaux et des amantes de comédie, bons à motiver des stances de galanterie, de lyrisme amoureux, de joie, de désespoir, d'affolement. Mais le drame est à côté d'eux ; il se passe tout entier dans la coulisse ou pendant les intervalles d'actes, et le seul écho qui en parvienne au lecteur lui est transmis par des stances descriptives, sans préjudice des autres descriptions imposées par le genre : lever du soleil, de la lune, etc. Le dernier acte qui ramène Râma et ses compagnons à Ayodhyâ, est presque toujours un cours de géographie lyrique et fantastique ; les voyageurs suivent la route que leur trace l'imagination du poète, et cette route va toujours en se compliquant. Bhâvabhûti choisit les endroits qui parlent aux souvenirs des personnages ; Râjaçekhara donne un tableau complet et détaillé ; Murâri les fait passer en vue du monde lunaire. L'auteur du Prasanna-Râghava désespère sans doute de lutter avec ces modèles écrasants et substitue à ce thème rebattu du voyage aérien une interminable description du lever de la lune, reprise tour à tour par chacun des voyageurs. Les personnages et les scènes épisodiques sont le seul élément de variété dans ces collections de lieux communs ; leur part va en s'étendant aux dépens du sujet réel. Les dialogues de Mâlyavat et de Çûrpaṇakhâ, de Sampâti et de Jatâyu, d'Indra et de Citraratha, de Laṅkâ et d'Alakâ font honneur au génie créateur de Bhavabhûti, mais ils encombrent la pièce. Le mal empire chez Murâri : au second acte, la description de l'au-

rore, les légendes sur Bâli et Râvaṇa rapportées par Çunaḥçepha et Paçumedhra; la conversation de Çravaṇâ et de Jâmbavat au cinquième; la description du pont par Sâraṇa et Çuka au sixième ne sont plus guère que des hors-d'œuvre. Le cinquième acte du Prasanna-Râghava est une des créations les plus heureuses de l'imagination indienne. Les Rivières groupées autour du vieux père Océan forment un tableau d'une grâce exquise. Mais le véritable sujet, l'exil des jeunes époux, leurs aventures dans les bois, l'enlèvement de Sîtâ disparaissent à l'arrière-plan. La légende ramaïque est irrévocablement engagée dans la voie funeste qui la mène par une pente naturelle au Jânakî-pariṇaya; la triste évolution est alors achevée: Râma et Sîtâ ne sont plus que des fantoches, Râvaṇa une ganache, et des imbroglios burlesques se substituent à la sublime simplicité du Râmâyaṇa.

L'histoire du drame ramaïque présente en raccourci l'image du théâtre indien. Fidèles à la théorie sans en être les esclaves, les poètes de l'âge classique ont su introduire la variété dans la monotonie des conventions; ils ont mêlé aux passions régulières des éléments nouveaux qui en compliquent le jeu sans en changer l'évolution théorique; ils ont ainsi créé des caractères qui dominent l'action et paraissent même la diriger; l'imagination de l'auteur et la logique du drame s'associent si étroitement que les inventions les plus ingénieuses semblent se déduire de la fable posée. L'art ne s'y reconnaît qu'à sa discrétion même. Les héritiers dégénérés de Kâlidâsa et de Çûdraka rompent l'heureux équilibre de leurs devanciers: ils sacrifient l'intérêt dramatique aux prétendues qualités du style, et cherchent en quelque sorte à briller aux dépens de leurs personnages. Egalement étrangers à la connaissance du cœur humain et au respect des légendes qu'ils portent sur la scène, ils se traînent lourdement sur les traces de leurs modèles et reproduisent servilement les personnages, les sentiments et les mœurs de convention. Ils traitent l'action comme un simple ornement du drame, indépendant du sujet et du héros; ils l'encombrent à l'envi d'épisodes, d'incidents, de scènes parasites, tandis qu'ils en réduisent la partie essentielle presque à néant. La décadence envahit en même temps la

poésie et le drame ; le goût puéril qui s'amuse aux allitérations et aux calembours transforme les héros en pantins et la comédie héroïque en féerie.

FIN DE LA PREMIÈRE PARTIE

Chartres. — Imprimerie Durand, rue Fulbert.

DEUXIÈME PARTIE

LES ORIGINES DU DRAME

LA LÉGENDE

Bharata et le Nâṭya-çâstra

Le génie indien est trop disposé au merveilleux pour le bannir de l'histoire. Si on en croit la tradition indienne, le drame est littéralement tombé du ciel[1]; c'est chez les dieux qu'il a pris naissance, et l'auguste Brahma a composé en personne le code de cet art nouveau, comme un appendice aux quatre Vedas qu'il avait créés. Bharata, qui en reçut la révélation et la transmit aux hommes, raconte ainsi l'origine de ce cinquième Veda[2]. « Un jour que le pieux Bharata avait terminé ses prières, à l'heure où les lectures sacrées sont suspendues, les sages, en tête desquels marchent les Âtreyas, vinrent trouver le muni que ses fils entouraient. Ces magnanimes qui ont dompté la chair et la raison demandèrent au saint, profond connaisseur des rythmes : « Le Veda du théâtre (*Nâṭyaveda*) que le Seigneur a proclamé égal aux Vedas, comment s'est-il formé? qui en est l'auteur? combien a-t-il de parties? quelle en est l'étendue? quelle en est la pratique? que

1. Nâṭakâvatâra, titre du dernier chapitre de Bharata.

2. Bh. I, 2 sqq. Cité Cat. des mss. de Bikaner. — Cf. Saṃgîta-dâmodara et Saṃgîta-ratnâkara*.

Ta Sainteté daigne répondre exactement à nos questions! »

Ainsi sollicité par les sages, le muni Bharata commença à leur parler du Nâṭyaveda : « Si vous êtes purs, si votre esprit est attentif, écoutez ce résumé du Nâṭyaveda composé par Brahma. Après l'âge d'or (Kṛtayuga) et la période de Manu Svâyaṃbhuva vint l'âge d'argent (Tretâyuga) et la période de Manu Vaivasvata. L'amour s'établit alors entre les sexes, et le monde tomba sous l'empire de la passion et de la convoitise. La jalousie, la colère, tous les égarements amenaient partout le malheur. En ce temps-là, les Devas, les Dânavas, les Gandharvas, les Rakṣas, les Yakṣas, les Mahoragas occupaient le Jambudvîpa (l'Inde et les contrées voisines) où président les gardiens du monde. Alors les dieux, Indra en tête, dirent à l'Ancêtre Suprême : « Nous voudrions un jeu qui amuse les yeux et les oreilles; il faut que ce plaisir fondé sur le Veda du théâtre puisse se communiquer même aux Çûdras. Crée un cinquième Veda destiné à toutes les castes. » — « Soit! » répondit-il, et congédiant le roi des Devas, il pensa aux quatre Vedas et entra en méditation. Celui qui sait toute vérité se dit : « Les préceptes du devoir, de l'intérêt et de l'honneur, détaillés aussi bien que résumés, le miroir de tous les actes, le sens réel de tous les traités, le stimulant de tous les disciples vont se trouver dans ce cinquième Veda, combiné avec les traditions (itihâsas). Ce sera le Veda du théâtre (Nâṭyaveda). » Telle fut la volonté du Seigneur, et, pensant aux quatre Vedas, il fit le Veda dramatique. Il tira des quatre Vedas respectivement les quatre éléments essentiels. Au Ṛg il prit la danse dramatique; au Sâma le chant; au Yajus la mimique; à l'Atharva les passions. Ensuite Brahma demanda à Viçvakarman, l'architecte divin, de lui construire une salle de spectacle, et quand la salle fut achevée, il chargea le muni Bharata d'appliquer en présence des dieux les leçons du Veda dramatique. Çiva, qui assistait à la représentation, se rappela une danse violente qu'il fit exécuter par Taṇḍu, le tâṇḍava, et il l'enseigna à Bharata. La déesse Pârvatî, à son tour, pour témoigner au muni sa satisfaction, lui montra la danse aimable appelée lâsya. Bharata apporta le tâṇḍava aux hommes; quant au lâsya, Pârvatî en personne l'apprit à la

fille de Bâṇa, Uṣâ, qui le communiqua aux bergères de Dvâravatî, la ville de Kṛṣṇa, d'où il passa aux femmes du pays de Surâṣṭra qui le répandirent dans le monde. Telle fut la transmission de cet art. Viṣṇu concourut également à le former; c'est ce dieu qui créa les quatre manières dramatiques, véritables mères de la représentation théâtrale[1].

La fable racontée par le Nâṭya-çâstra peut suffire à la pieuse crédulité des Indiens; la critique européenne ne saurait s'en contenter. Grâce aux témoignages même des auteurs indiens, elle est en état de substituer l'histoire aux inventions mythiques et de rétablir la filiation authentique du Nâṭya-çâstra. La première mention de l'ouvrage se rencontre chez Kâlidâsa, dans Mâlavikâgnimitra. Les deux maîtres de danse du gynécée vantent chacun la supériorité de leur enseignement, et prennent le roi pour arbitre; le roi s'en remet au jugement de la religieuse. La religieuse : « Les plaidoyers sont inutiles. Est-ce que la pratique n'est pas l'essentiel du Nâṭya-çâstra[2] ? » Weber traduit en termes vagues : « l'art de la danse »; mais le soin que prend Kâlidâsa de prouver ses connaissances techniques, son obéissance docile aux règles, enfin la valeur précise du mot qu'il emploie, recommandent ou plutôt imposent notre interprétation; le rôle attribué à Bharata dans Vikramorvaçî montre au surplus que le poète regardait le muni comme le législateur de l'art dramatique. Bhavabhûti, à son tour, désigne Bharata comme l'auteur des règles (sûtras) du *taurya-trika*, périphrase poétique du mot *nâṭya*[3]. Enfin l'ouvrage de Bharata est commenté en vers par un contemporain de Kâlidâsa, Mâtṛgupta. Mais le Nâṭya-çâstra connu de Kâlidâsa et de Bhavabhûti était-il identique au nôtre ? Nous avons signalé et mis en lumière par de nombreux exemples l'état flottant du texte de Bharata. Le commentateur Râghavabhaṭṭa cite parallèlement au Nâṭya-çâstra un autre traité d'art dramatique intitulé : Âdi-Bharata, le Bharata primitif[4]. Le cata-

1. Cf. p. 88.
2. Mâlavik. I, 15, 11 : prayoga-pradhânaṃ hi nâṭya-çâstram.
3. Uttacar. 165.
4. V. sup. 33, 34, 36, etc.

logue des manuscrits du sud de l'Inde[1] mentionne un Âdi-Bharata-prastâra, sans ajouter aucune autre information. D'autre part, le poète Çivasvâmin, au ixe siècle, compare la Yamunâ aux ondes obscures avec le style de Bharata. Cette indication, rapprochée du mot *sûtra* chez Bhavabhûti, paraît se rapporter à des aphorismes concis, et s'accorde mal avec la prolixité verbeuse de l'ouvrage qui nous est parvenu. Les sûtras de Bharata se relient à travers le temps à ces *naṭa-sûtras* que mentionne Pâṇini[2]. Nous atteignons ainsi le ive siècle avant l'ère chrétienne.

Pendant ce long intervalle, l'art dramatique s'est assurément développé ; il était du moins créé dès cette époque lointaine. Le Nâṭya-çâstra recule les origines du théâtre, il ne les explique pas.

L'HISTOIRE

Si l'Inde a oublié les précurseurs de Kâlidâsa, si les œuvres encore imparfaites des vieux dramaturges ont disparu sans laisser de traces, si la littérature dramatique entre dans l'histoire comme par miracle, avec des chefs-d'œuvre, si la poétique du théâtre se vante d'une origine divine, et prétend être arrivée dès sa naissance à la perfection, la vanité jalouse des brahmanes n'a pas cependant réussi à effacer entièrement le souvenir des progrès successifs qui ont préparé la création du nâṭaka. A défaut des ouvrages dramatiques, les autres genres racontent l'évolution du théâtre, soit par des témoignages formels, soit par des témoignages indirects. La littérature indienne ne manque pas de documents antérieurs à la Renaissance sanscrite : les Saṃhitâs védiques, quelle qu'en soit la date absolue, remontent à des siècles lointains avant l'ère chrétienne; les Brâhmaṇas suivent de près les Saṃhitâs. Les grandes épopées, arrêtées sans doute assez tard sous leur forme actuelle, continuent cependant des traditions, des usages, des procédés même contemporains de l'âge védique et se

1. Oppert, I.
2. IV, 3, 110.

rattachent sans interruption aux antiques itihâsas. Les grands grammairiens, Pâṇini et Patañjali, ont précédé de longtemps le siècle de Vikramâditya; plusieurs textes du canon bouddhique sont aussi de date ancienne. Parmi ces ouvrages de nature si variée, les uns fournissent des documents positifs sur l'état du théâtre, sur les spectacles, sur la forme des représentations, sur l'art dramatique; les autres emploient les procédés caractéristiques du genre dramatique, se servent du dialogue, de la déclamation, de la mise en scène et de l'accompagnement, et développent isolément les éléments constitutifs que le drame doit grouper. Si l'interprétation de ces documents, fondée sur des indications trop vagues ou trop peu certaines, risque de paraître arbitraire ou téméraire, les informations puisées à d'autres sources, tirées des pays voisins, ou même empruntées à des observateurs modernes, permettent de la contrôler et de la préciser. Le vocabulaire même de l'art dramatique a conservé, sans en avoir conscience, des noms intéressants qui éclairent les origines du genre. Réunis, classés et coordonnés, ces documents forment une chaîne dont les anneaux relient Kâlidâsa et Bhavabhûti aux vieux poètes sacerdotaux des tribus aryennes.

A. — LA LITTÉRATURE VÉDIQUE

Le plus ancien des livres indiens, l'aîné des recueils védiques, le Ṛg-Veda, est déjà familier avec l'emploi du dialogue : tantôt il interrompt brusquement la prière ou le récit, et s'arrête presque aussitôt ; tantôt il s'étend à l'hymne entier. La Saṃhitâ du Ṛg-Veda présente quinze hymnes entièrement dialogués*; ils sont répartis dans plusieurs maṇḍalas et attribués à plusieurs familles sacerdotales (I, 165, 170, 179; III, 33; IV, 18; VII, 33; VIII, 100; X, 10, 28, 51-53, 86, 95, 108). La nature de ces chants est assez variée ; le nombre des interlocuteurs n'est jamais supérieur à trois : Nema Bhârgava prie, Indra lui répond (VIII, 100) ; Yamî invite son frère à l'amour, Yama la repousse au nom des lois sacrées (X, 10) ; Purûravas rappelle l'inconstante Urvaçî, et l'Apsaras se dérobe (X, 95) ; Agastya, sa femme Lopamudrâ et leur fils

échangent des propos énigmatiques (I, 179); ainsi font Indra, Vâmadeva, Aditi (IV, 8), Indra, Indrâṇî, Vṛṣâkapi (X, 86), Indra, Vasukra et la femme de Vasukra (X, 28). Parfois un personnage collectif, une sorte de chœur tient lieu d'un personnage : Indra, Agastya, et les Maruts (I, 165, 170); Viçvâmitra et les Rivières (III, 33); Vasiṣṭha et ses fils (VII, 33); Saramâ et les Paṇis (X, 108); Agni et les dieux (X, 51-53). Quelques exemples suffiront à montrer les caractères généraux de ces compositions.

X, 108. — Saramâ, messagère d'Indra, vient réclamer aux démons Paṇis les vaches célestes qu'ils ont dérobées.

Le chœur des Paṇis. — Que désire Saramâ qu'elle est venue ici ? Long est le chemin qui s'en va bien loin. Que nous veut-elle ? Qu'a-t-elle à se tant presser ? Comment as-tu franchi les flots de la Rasâ ?

Saramâ. — Messagère envoyée par Indra, je viens, ô Paṇis, réclamer vos grands trésors. Voilà qui m'a protégée des terreurs et de la chute, et comment j'ai franchi les flots de la Rasâ.

Le chœur. — Quel est cet Indra, ô Saramâ ? Quelle figure a-t-il, celui dont tu viens messagère de si loin ? Qu'il vienne que nous fassions amitié avec lui et qu'il soit le gardien de nos vaches.

Saramâ. — Je ne sache pas qu'on puisse le duper ; c'est lui qui duperait, lui, dont je suis venue messagère de si loin. Point ne le cachent les rivières profondes. Frappés par Indra, vous tomberez par terre, ô Paṇis !

Le chœur. — Ces vaches, ô Saramâ, que tu réclames, elles volent aux extrémités du ciel, ma bonne. Qui les lâcherait sans combattre ? Nous aussi, nous avons des armes aigües.

Saramâ. — Vos paroles, ô Paṇis, sont sans armes. Quand vos misérables corps seraient impénétrables aux flèches, et inviolé ce long chemin qui mène à vous, Bṛhaspati ni pour ceci ni pour cela ne vous épargnera.

Le chœur. — Ce trésor, ô Saramâ, repose dans la pierre, ce trésor de vaches, de chevaux, de richesses. Les Paṇis le gardent qui sont de bons gardiens. Vide est le lieu où tu es venue, sans rien à y trouver.

Saramâ. — Eh bien ! ils vont venir les ṛṣis aiguisés par le

Soma, Ayâsya, les Añgiras, les Navagvas. Ils se partageront les vaches de votre étable, et les Paṇis revomiront leurs paroles.

Le chœur. — Sans doute, Saramâ, si tu es venue, c'est contrainte par la violence du dieu. Je veux faire de toi ma sœur, ne t'en va pas; nous te donnerons, ma belle, une part des vaches.

Saramâ. — Je ne sais que c'est frère ni sœur. Indra sait, et aussi les Añgiras terribles; ils veulent les vaches, ils ont désiré que je vienne ici; hors d'ici, Paṇis, et au large!

(*Le chœur*). — Loin d'ici, Paṇis, au large! Sortent les vaches mugissantes suivant la loi, les vaches qu'ont découvertes dans leur cachette Bṛhaspati, et Soma, et les pierres, et les ṛṣis inspirés!

Ailleurs, les dieux parlementent avec un de leurs égaux, Agni, qui se dérobe à ses fonctions et ne consent à capituler qu'à des conditions onéreuses (X, 51 ; cf. 53) :

Les dieux. — Grande elle était, forte elle était, la membrane dont tu t'es enveloppé pour entrer dans les eaux. Un dieu seul, en te cherchant partout, et maintes fois, a vu ton corps, ô Agni Jâtavedas!

Agni. — Qui m'a aperçu? Quel est ce dieu qui m'a cherché en tous lieux? Où donc, ô Mitra et Varuṇa! se cachent les flammes d'Agni qui vont vers les dieux?

Les dieux. — Nous t'avons cherché en maints lieux, Jâtavedas, entré dans les eaux, dans les plantes. C'est Yama qui t'a vu, ô lumineux, brillant extrêmement à travers ta décuple cachette.

Agni. — J'avais assez du sacrifice, ô Varuṇa ; voilà pourquoi je suis parti ; que les dieux ne m'y attachent plus. Je me suis reposé de toutes façons, je ne me soucie pas de cet office, moi Agni.

Les dieux. — Viens : le pieux Manu désire sacrifier ; il a tout préparé et tu restes dans les ténèbres, Agni ; rends les chemins faciles, les chemins par où vont les dieux ; apporte les sacrifices de bon cœur.

Agni. — Les frères aînés d'Agni ont imposé cette charge comme des cochers qui suivent un chemin ; c'est par dégoût d'elle, ô Varuṇa, que je me suis enfui ; j'ai fui comme un buffle loin de la corde du chasseur.

Les dieux. — Eh bien! nous te donnons une vie exempte de vieillesse pour que, attelé à la besogne, tu n'aies point de mal à subir et que tu portes de bon cœur aux dieux leur part de sacrifice, ô noble!

Agni. — Donnez-moi comme part de nourriture succulente les prayâjas et les anuyâjas (libations de beurre fondu avant et après le sacrifice), à moi tout seul, et que j'aie le beurre fondu et l'esprit des plantes; et que longue soit la vie d'Agni, ô dieux!

Les dieux. — A toi les prayâjas et les anuyâjas, à toi seul; que ce soit ta part succulente du sacrifice; que ce sacrifice tout entier soit à toi; que les quatre régions te rendent hommage!

Parfois le poète entre en scène, soit pour figurer comme personnage du dialogue, soit pour réclamer la récompense due à son œuvre :

Ṛg. III, 33. Viçvâmitra, prêtre des Bharatas, prie une des rivières qui coulent vers l'Indus d'ouvrir un passage à la tribu.

Viçvâmitra. — Du sein des montagnes, sans contrainte, comme deux cavales en liberté qui luttent de vitesse, pareilles à deux vaches mères qui lèchent, la Vipâç et la Çutudrî se précipitent avec leur lait.

Lancées par Indra, désireuses d'un libre cours, à l'Océan vous allez comme deux chevaux attelés; luttant de vitesse, gonflées de vagues, l'une de vous va vers l'autre, ô belles!

J'ai été vers la Sindhu (Indus), la mère des mères; nous sommes allés à la Vipâç large, bienheureuse, comme deux mères qui lèchent leur veau, elles vont vers leur matrice commune.

Les Rivières. — Nous que tu vois, gonflées de lait, qui courons vers la matrice faite par les dieux, notre courant impétueux ne se peut retenir. Que désire le prêtre qui nous invoque si fort?

Viçv. — Arrêtez-vous à ma parole de soma; soumises à la loi, arrêtez-vous dans votre course pour un instant; ma prière puissante va vers la Sindhu; implorant votre faveur, je vous implore, moi le fils de Kuçika.

Les R. — C'est Indra qui, la foudre au bras, nous a écorché

le chemin ; il a abattu Vṛtra, l'enveloppeur des rivières ; c'est le dieu Savitar aux belles mains qui conduisait ; c'est en son action bienfaisante que nous allons larges.

Viçv. — Eternellement est à célébrer l'exploit héroïque d'Indra, quand il a fendu Ahi ; de sa foudre il brisa les barrières, et les eaux allèrent cherchant un chemin.

Les R. — Cette parole, chantre, ne l'oublie pas ; les races futures la rediront à haute voix ; poète, sois-nous aimable dans tes hymnes. Ne nous rabaisse pas chez les hommes ; hommage à toi !

Viçv. — Allons, sœurs ; prêtez l'oreille au poète ; il est venu de loin vers vous, avec un char comme véhicule ; courbez-vous, faciles à traverser, plus bas que l'essieu, rivières, avec vos ondes.

Les R. — Soit, écoutons tes paroles, ô poète ! Tu es venu de loin avec un char comme véhicule ; je veux me courber pour toi comme une femme aux seins gonflés, je veux m'ouvrir à toi comme la jeune fille à l'époux.

Viçv. — Que les Bharatas te traversent, dans leur course hâtive en quête de troupeaux, tribu pressée par Indra. Que votre cours roule son élan impétueux, je demande votre faveur, déesses.

(*Le chœur ; vers irrégulier*). — Les Bharatas en quête de troupeaux ont traversé ; le prêtre a obtenu la faveur des rivières ; gonflez-vous, dans toute votre force, généreuses, gonflez vos flancs, allez rapidement.

Que la vague emporte les tampons de votre joug, brisez vos barrières ; que les vaches bienfaisantes, sans péchés, ne soient point vides !

Ṛg. I, 165. Les Maruts, génies des vents et compagnons d'Indra, célèbrent ses exploits.

Indra. — Avec quel élan mes camarades, mes frères de nid, les Maruts se sont précipités ensemble ! quelle est leur intention ? D'où viennent-ils en faisant retentir leur mugissement, ces taureaux avides d'offrandes ?

Les Maruts. — D'où viens-tu, Indra, de si belle humeur, seul ? Comment se fait-il ? Tu t'entretiens par rencontre avec nous qui voltigeons ; dis-nous donc, dieu aux coursiers bais, ce que tu nous veux ?

Indra. — A moi les sacrifices, les prières, les somas bien pressés ; la senteur en monte ; j'ai moi-même apporté la pierre. Ces hymnes nous prient, nous souhaitent ; mes chevaux nous les mènent.

Les M. — Nous allons, Indra, atteler nos corps impétueux aux hommes libres qui sont les plus proches : nous allons nous les atteler fortement, car tu nous arrives à souhait.

Indra. — Où donc était, Maruts, votre fameux souhait quand vous m'avez laissé seul à combattre Vṛtra ? Puissant, fort, redoutable, c'est moi qui dirigeai sur chaque ennemi mes traits.

Les M. — Tu as fait beaucoup pour nous, ô taureau, par tes mille exploits ensemble. Puissions-nous faire, ô Indra, de nombreux actes de vaillance avec force, comme nous le voudrions, Maruts !

Indra. — J'ai tué Vṛtra, ô Maruts, avec ma force, rendu fort par la rage ; c'est moi, moi qui ai la foudre au bras, qui pour Manu ai donné libre cours aux eaux chatoyantes.

Les M. — Il n'est rien dont tu ne triomphes, Maghavan ; il n'est pas de dieu semblable à toi ; aucune créature présente ou passée ne t'atteint ; que ta volonté soit faite, ô grand Indra !

Indra. — Seul même, ma force serait triomphante ; ce que je veux, ma pensée l'exécute ; car je suis puissant, ô Maruts ; tout ce que j'entreprends, moi Indra, j'en sors victorieux.

Votre hymne, Maruts, m'a réjoui, quand vous m'avez adressé cette prière douce à entendre, à Indra mâle, de bonne heure, à moi votre ami, vous mes amis, à moi vous.

Ainsi ceux qui veulent me plaire en augmentant, irréprochables, et ma gloire et ma force par la pensée, ceux-là au teint blanc, ô Maruts, me plaisent et vous me plaisez ainsi.

Le poète. — Qui donc, ô Maruts, vous a ici mis de belle humeur ? Venez en amis, chez des amis, pour rendre intelligibles des sens mystérieux ; faites attention à mes pieuses pratiques.

Ce qui vient d'une personne honorable mérite récompense ; le poete qui nous a faits, c'est la piété du fils de Mâna. Allons, Maruts, tournez-vous vers le poète ; c'est en votre honneur qu'il a chanté cette poésie.

A vous cet hymne, Maruts, ce chant du poète fils de Mâna, Mândârya. Venez vous rafraîchir; nous, puissions-nous trouver une demeure où abondent les gouttes rapides.

Les hymnes dialogués n'ont pas d'emploi dans la liturgie*. Les anciennes classifications de la Saṃhitâ les rangeaient dans une catégorie spéciale, les *Saṃvâdas* (colloques). Plusieurs, en raison de leur caractère équivoque, prêtaient à la discussion; ainsi Yâska comptait l'hymne X, 95, dans les saṃvâdas; Çaunaka le classait dans les récits légendaires (itihâsa). * M. Oldenberg a tenté assez récemment de déterminer la nature réelle de ces hymnes [1]. Il les considère presque tous comme les débris épars d'anciens morceaux épiques; la narration qui les encadrait, laissée à la libre improvisation du rhapsode, n'a jamais pris de forme arrêtée et s'est perdue; mais les paroles des dieux et des saints, consacrées par la sainteté des interlocuteurs, se sont conservées intactes, fidèlement transmises de bouche en bouche jusqu'à l'époque des diascévastes. L'hypothèse est ingénieuse, mais elle ne s'impose pas. L'exposition est en général si nette, le dialogue si bien suivi, qu'un commentaire narratif paraîtrait superflu.

Il est impossible de lire la plupart de ces hymnes sans s'imaginer une sorte de spectacle dramatique. Le tour scénique de l'hymne I, 165, frappait déjà M. Max Müller. « Nous pouvons, dit-il, supposer que ce dialogue des Maruts avec Indra était répété aux sacrifices en l'honneur des Maruts ou même qu'il était joué par deux chœurs figurant, l'un Indra, l'autre les Maruts [2] ». Les arts auxiliaires du théâtre étaient dès l'époque védique assez développés pour concourir à l'éclat du spectacle. Le Sâma-Veda, simple adaptation musicale des vers du Ṛg-Veda, suppose une étude savante et même raffinée de la musique liturgique. Le chant et la danse étaient les plaisirs favoris de l'Ârya. « Sur la terre les mortels dansent et chantent au son du tambour [3] ». Les tribus campées dans le Penjab avaient déjà leurs bayadères chargées de parures [4],

1. Z. d. D. Morg. Ges. 1886.
2. *Transl. of the Ṛg-Veda*, vol. I, Hymnes to the Maruts, p. 173.
3. Atharva-V. XII, 1, 41.
4. Ṛg-V., I, 92, 4.

et les cœurs féminins étaient déjà sensibles au prestige de la scène : « Les femmes aiment qui chante et qui danse. [1] »

Les autres recueils védiques (Saṃhitâs) ne présentent, à notre connaissance, qu'un seul hymne en dialogue : Atharva-Veda, V, 11 ; le prêtre Atharvan réclame à Varuṇa son salaire, une vache ; le dieu est peu disposé à payer ; mais les sages paroles du prêtre triomphent de ses résistances, et lui arrachent même une promesse d'éternelle amitié.

Les Brâhmaṇas et les Upaniṣads emploient constamment la forme du dialogue en rapportant les discussions des docteurs antiques ; mais le seul passage qui intéresse directement l'histoire de l'art dramatique se trouve dans la Vâjasaneyî-Saṃhitâ (XXX). Le mot çailûṣa, qui désigne l'acteur en sanscrit classique, y paraît pour la première fois dans une énumération de danseurs et de musiciens.

B. — L'ÉPOPÉE

Le Mahâ-Bhârata, quelle que soit la date de sa rédaction définitive, représente certainement un état ancien de l'épopée. Les compilateurs de cette énorme encyclopédie brahmanique ont incorporé dans l'histoire des Pâṇḍavas les récits antiques connus sous le nom d'itihâsas, que chantaient à la cour des rois les sûtas ou les mâgadhas, et que les rhapsodes colportaient à travers les villes. La déclamation publique des chansons de geste n'a jamais cessé d'être en faveur dans l'Inde. Bâṇa, au VIIe siècle, montre dans un roman la reine Vilâsavatî empressée à courir au temple de Çiva pour y entendre la lecture du Mahâ-Bhârata [2] ; Kṣemendra [3] accuse ses contemporains d'être aussi prompts à se rendre aux lectures que lents à en pratiquer les enseignements. « Aujourd'hui encore on récite les grandes épopées dans les temples pour l'édification des fidèles ; dans les villages la foule s'assemble autour

1. Çatap. Br. III, 2, 46.
2. Kâdambarî, p. 61, éd. Peterson*.
3. Cârucaryâçataka, cité dans notre étude sur *la Bṛhatkathâmañjarî*, p. 13.

des rhapsodes (*kathaka*), et les pleurs et les sanglots du public interrompent souvent la lecture quand le héros du poème part en exil; mais quand il vient à remonter sur le trône, les maisons du village s'illuminent et s'enguirlandent de fleurs [1]. » Les interprètes des épopées se répartissent en deux classes : les *pâṭhakas* récitent le texte, repris ensuite par les *dhârakas* qui le commentent en langue vulgaire, à l'usage des auditeurs moins instruits. Les pâṭhakas et les dhârakas sont toujours de caste brahmanique. Le maître de maison qui offre les séances à ses invités prend à sa charge l'entretien des lecteurs pendant tout le temps qu'il les garde à son service : le Mahâ-Bhârata entier demande trois mois et parfois un semestre; au terme de leur office, les récitants reçoivent une rétribution magnifique.

Les *kathakas* chantent le poème devant une salle pleine et une assistance mêlée; ils accompagnent leur débit de gestes élégants. Des danses et des intermèdes musicaux remplissent les intervalles des récitations. Un bas-relief de Sanchi, antérieur à l'ère chrétienne [2], figure une séance de kathakas; les récitants tiennent à la main des instruments de musique, dansent des pas et prennent des attitudes. Les récitations épiques ainsi pratiquées confinent au spectacle dramatique: tandis que la poésie déclamée agit sur l'imagination par les oreilles, la danse, le chant, les gestes s'adressent aux yeux et fortifient l'impression d'ensemble. Le spectateur est véritablement dupe d'une illusion dramatique; son émotion le témoigne. Il croit voir et entendre en personne les héros dont on lui conte les aventures. Les procédés ordinaires de l'épopée indienne aident encore à l'illusion: au lieu des vers clichés qui servent chez Homère et ses imitateurs à introduire les discours des personnages, le Mahâ-Bhârata se contente d'une simple indication scénique jetée hors du mètre, et comme à la marge du poème: « Yudhiṣṭhira dit: ... », « Damayantî dit: ... ». L'entrée des interlocuteurs est ainsi soulignée par une rupture de cadence qui l'isole du récit, à la façon des

1. Max Müller; *India, what can it teach us*, p. 81*.
2. Reproduit dans l'ouvrage de M. E. Schlagintweit, *India in Wort und Bild*, I, 176.

panneaux étroits qui séparent la scène du spectateur, et suffisent à la rejeter dans un lointain illimité. La mise en action du dialogue manquait seule pour transformer les lectures en spectacles dramatiques. Que deux rhapsodes s'associent, se partagent les rôles, et le drame est créé.

L'introduction du Râmâyaṇa, ainsi que l'Uttara-kâṇḍa (XCIII) présente justement une association de ce genre. Vâlmiki, sur les conseils de Nârada, compose un poème dont Râma est le héros ; il l'enseigne à deux de ses disciples, Kuça et Lava, qui s'en vont de ville en ville chanter l'œuvre nouvelle. Ils entrent dans Ayodhyà quand Râma y célèbre le sacrifice du cheval ; leur talent attire la foule ; le roi veut les entendre et ils récitent en sa présence l'épopée tout entière. C'est seulement au bout de la narration que Râma reconnaît sous le costume des deux rhapsodes les deux fils qu'avait enfantés Sîtâ exilée.

Le poète Bhavabhûti dans l'Uttara-carita semble avoir voulu rendre hommage à l'influence puissante de l'épopée ramaïque sur la création du drame. Janaka arrive à l'ermitage de Vâlmiki ; il rencontre le jeune Lava, son petit-fils, dont la naissance lui est restée inconnue ; il se sent attiré par une vague sympathie vers l'enfant ; il l'interroge sur l'histoire de Râma : « Réponds à nos questions. Quels sont les noms des fils de Daçaratha? Quelle mère a enfanté chacun d'eux ? » — Lava : « Cette section du récit, personne encore ne l'a entendue. » — Janaka : « Le poète ne l'a pas composée sans doute ? » — Lava : « Si fait, mais elle est encore inédite. Le saint muni l'a même traitée en partie sous une autre forme; il a choisi un épisode émouvant et propre à la représentation, et, son manuscrit achevé, il l'a adressé au muni Bharata, l'auteur des règles de l'art théâtral. » — Janaka : « Quelle est son intention ? » — Lava : « Il veut que Bharata le fasse jouer par les Apsaras. [1] »

Le lexique de l'art dramatique a conservé le témoignage manifeste des rapports qui unissaient à l'origine le théâtre et l'épopée; deux des noms qui désignent le comédien :

1. Uttara-car. IV, p. 164.

bhârata et *kuçîlava* sont l'héritage direct des anciens rhapsodes qui chantaient les hauts faits des Pâṇḍavas et de Râma.

Le nom de *bhârata,* appliqué à l'acteur, est généralement expliqué comme un dérivé de *Bharata,* le législateur fabuleux de l'art dramatique. La dérivation proposée est sans doute conforme aux règles de la grammaire; mais pour la préférer aux autres solutions également probables, il convient de démontrer qu'elle est en harmonie avec l'ordre historique. Le personnage du muni Bharata est-il antérieur aux corporations de bhâratas? Le nom qu'il porte se perd dans la brume des temps védiques : la tribu guerrière des Bharatas était déjà glorieuse quand les envahisseurs aryens campaient encore en nomades sur les rives des affluents de l'Indus; elle avait son feu propre (agni Bharata), son offrande spéciale (hotrâ Bhâratî) qui prirent place avec honneur dans la liturgie définitive. Un des plus anciens souverains de l'époque héroïque, le fils même de Çakuntalâ et de Duṣyanta portait le nom de Bharata; ainsi se nomment encore un grand nombre de personnages légendaires. Le muni Bharata ne saurait prétendre à la même antiquité; il ne paraît pas dans la littérature avant la poésie savante de la Renaissance sanscrite*; à partir de ce moment il est le dieu tutélaire des œuvres de l'esprit, le patron vénéré des théoriciens; mais, malgré son prestige, il reste toujours une figure pâle, indécise, flottante. L'Inde, si prodigue d'inventions mythiques, ne lui a pas donné d'histoire. Un texte unique le désigne comme le premier-né de l'Amour[1]. Il n'a pas d'autre fonction que de diriger les représentations dramatiques au ciel; les Apsaras et les Gandharvas sont ses élèves. Sa malédiction chasse du paradis Urvaçî, coupable d'une distraction en scène[2]. Quand ses occupations professionnelles ne l'absorbent pas, il pratique l'ascétisme dans un ermitage et forme des disciples[3].

Il est impossible d'admettre la réalité historique d'un pareil personnage. Lassen attribue une valeur symbolique à son nom. « Bharata, dit-il, désigne fort justement le rhapsode

1. Bâla-râmâyaṇa, III, p. 118*.
2. Vikram., II, ad fin., III init.
3. Gâlava, Pelava, etc.; Vikram. III.

et le comédien, car l'un et l'autre portent (*bhar°*) dans leur mémoire et colportent les poèmes[1] ». L'explication de Lassen est inacceptable ; la grammaire s'oppose à une pareille formation ; de plus, le sens vague de ce mot, porteur, le rendait apte à designer encore bien d'autres professions. Au lieu d'expliquer le nom du comédien, le muni Bharata lui doit peut-être son propre nom.

Bhârata, au sens propre, signifie : relatif à la tribu issue de Bharata, relatif aux Bharatas*. L'adjectif, au neutre, est devenu substantif et désigne l'Histoire des Bharatas, le Mahâ-Bhârata ; aujourd'hui encore le nom de Bhârata (réduit souvent, dans la langue populaire, à la forme Bhât) est porté par la première des castes de rhapsodes* ; les Bhâratas récitent le Mahâ-Bhârata, le Râmâyaṇa et les autres épopées nationales ; dans les fêtes et dans les cérémonies religieuses, ils célèbrent les exploits des ancêtres ; ils connaissent les généalogies et sont attachés aux grandes familles comme les gardiens de l'état civil. Ils jouissent d'un prestige surnaturel ; les tribus sauvages même n'osent pas porter la main sur eux, et leur présence dans une caravane est la plus sûre des défenses contre les brigands et les coureurs d'aventures. Les Bhâts modernes sont les successeurs des vieux Bhâratas qui longtemps avant Kâlidâsa célébraient les exploits de la race Lunaire. Le nom des Bhâratas suivit l'évolution des déclamations épiques. Tandis que le drame sortait de l'épopée et s'en séparait, le nom de Bhârata passait du rhapsode au comédien. La puissante corporation des Bhâratas se créa un héros éponyme, en employant à rebours les procédés de formation patronymique. C'est par un travail analogue que les Brâhmaṇas ont créé le dieu Bharata, personnification du souffle vital (prâṇa), pour expliquer le substantif *bhâratî* (simple épithète accolée au mot vâc, le parler des Bharatas) dont ils ne comprenaient plus le sens littéral[2].

Le mot *kuçîlava* rappelle l'autre cycle épique. Le duel Kucîlavau, dans le Râmâyaṇa, désigne à plusieurs reprises les deux fils jumeaux de Râma et de Sîtâ, Kuça et Lava. La

1. Bhagavad-gîtâ, éd. Schlegel-Lassen, *index*, *s. v.* *Bharata*.
2. Aitar. Br. 2, 24, 6.

formation de ce duel avec l'ă final du premier thème changé en î est sans doute contraire à l'usage. Mais cette étrangeté grammaticale ne suffit pas à discréditer l'interprétation traditionnelle du nom*. M. Weber[1], suivi par le dictionnaire de Petersburg, analyse le mot kuçîlava en deux éléments : le péjoratif ku° et l'adjectif çîlava dérivé de çîlă, mœurs. Les mauvaises mœurs des comédiens leur auraient valu cette désignation peu flatteuse; M. Weber en rapproche les deux synonymes çailûṣa et çailâlin. Mais la formation çîlava est plus étrange encore que le duel kuçî-lavau; le suffixe °va, ajouté à çîla, ne se rencontre dans aucun mot et les grammairiens ne le mentionnent pas. Les synonymes cités par M. Weber à l'appui de son étymologie se retournent contre elle : le dérivé çaila ne représente jamais le simple çîla, mœurs, mais seulement le mot çĭla, pierre.

LES DOCUMENTS GRAMMATICAUX

C'est également à çĭla que se rattache le nom de Çilâlin, auteur de *Naṭa-sûtras*, Aphorismes de l'Art scénique, cité dans Pâṇini[2]. Les acteurs qui pratiquaient ces règles s'appelaient Çailâlin*. D'autres préféraient l'enseignement de Kṛçâçva; on les nommait Kṛçâçvin[3]. Les ouvrages de ces deux maîtres sont perdus depuis longtemps; mais la simple mention de leurs Naṭa-sûtras fournit à l'histoire de l'art dramatique une donnée importante. Elle prend une valeur exceptionnelle si la date de Pâṇini est solidement établie.

La tradition indienne, attestée par la Bṛhatkathâ de Guṇâḍhya, place Pâṇini sous le règne du dernier Nanda, le contemporain d'Alexandre le Grand; il aurait composé son œuvre pendant la seconde moitié du IV° siècle avant le Christ. M. Max Müller a accepté cette date, et l'a même prise comme point de départ de sa chronologie védique. MM. Peterson et Pischel ont, au contraire, essayé récemment de ramener le

1. Ind. Lit. p. 214.
2. IV, 3, 110.
3. IV, 3, 111.

grammairien au v[e] ou au vi[e] siècle après J.-C. Nous croyons avoir démontré, à l'aide des documents grecs comparés aux données de Pâṇini, l'authenticité et l'exactitude absolue de la tradition*.

Le commentaire de Patañjali sur les Règles de Pâṇini, le Mahâbhâṣya, nous fait connaître le dernier terme de l'évolution qui tira de l'épopée le drame. Il n'est pas impossible de fixer avec précision le temps où vécut Patañjali.

Son ouvrage, appelé aussi la Cûrṇi, a été commenté à son tour dans la première moitié du septième siècle par Bhartṛhari* l'auteur du Vâkya-padîya. Le deuxième chapitre (Kâṇḍa) de Bhartṛhari raconte l'histoire de la doctrine depuis Patañjali. « Après la mort du maître, Vaiji, Saubhava, Haryakṣa, qui cultivaient la logique toute sèche, laissèrent se perdre le vieil ouvrage ; à la fin, les disciples de Pâṇini n'eurent plus le texte de ce traité ; il n'en restait qu'un seul exemplaire, à force de temps, dans le pays du sud. Candra et d'autres maîtres étudièrent le texte retrouvé à Parvata (dans le Teliṅganâ), s'appliquèrent aux sùtras et aux commentaires et formèrent des branches nombreuses. Mon maître* exercé à toutes les méthodes de la logique et à son propre système, a composé ce livre-ci pour nous. [1] » Ainsi Bhartṛhari est séparé de Patañjali par une longue série de générations. Bhandarkar* a soutenu par des arguments sérieux que le Mahâbhâṣya avait été composé vers 140 av. J.-C. ; cette opinion a trouvé des adversaires ardents, mais aussi des partisans zélés. Un examen minutieux des données les plus importantes nous a déterminé à accepter sans hésitation la date proposée par M. Bhandarkar[2].

L'auteur du Mahâbhâṣya combat la règle posée par Kâtyâyana dans un de ses Vârttikas (III, 2, 111) et qui prescrit l'emploi de l'imparfait lorsque l'action indiquée s'est passée sous les yeux de celui qui parle ; il cite, pour établir l'inexactitude de cette règle, la phrase suivante : « Vâsudeva a tué Kaṃsa ». — Et en effet, ajoute le commentateur Nâgoji-

1. Vâkyapad. II, 487 sqq.
2. V. *Quid de Græcis veterum Indorum monumenta tradiderint*, Paris, 1890, p. 16 et 38.

Bhaṭṭa, celui qui parle *actuellement* de cet exploit ne l'a pas vu de ses yeux[1]. Il s'agit manifestement d'un personnage qui rapporte la mort du tyran, au temps de Patañjali, comme s'il en était le spectateur direct. Un autre passage éclaire et complète celui-ci[2]. Patañjali examine l'emploi du présent dans ces phrases : « Il fait frapper Kaṃsa », « il fait enchaîner Bali ». — Comment, dit-il, peut-on y employer le présent alors que Kaṃsa a été frappé et Bali enchaîné dans un temps si éloigné de nous? Rien de plus juste : c'est qu'en effet les Çaubhikas (c'est ainsi qu'on les nomme) mettent sous les yeux la mort de Kaṃsa, l'enchaînement de Bali. — Mais les rhapsodes aussi emploient cette tournure, et pourtant ceux-ci ne font que parler (et n'agissent pas comme les çaubhikas). C'est que du commencement à la fin ils récitent les pensées et font ainsi paraître les objets des pensées. Et c'est pourquoi ils se montrent distincts les uns des autres aux auditeurs : les uns sont partisans de Kaṃsa, les autres de Vâsudeva ; ils prennent même des couleurs différentes : les uns se rougissent la face, les autres se la noircissent. On trouve même les trois temps employés dans l'usage courant : « Va-t'en ; on frappe Kaṃsa » ; va-t'en, on frappera Kaṃsa ; « inutile de partir, on a frappé Kaṃsa ».*

Le terme de çaubhikas[3] qui désigne les acteurs dans le passage traduit ci-dessus est expliqué ainsi par le glossateur du Mahâbhâṣya, Kaiyyaṭa : On appelle çaubhikas les maîtres qui apprennent la façon de réciter aux acteurs qui représentent Kaṃsa, etc.

Patañjali donne aussi des renseignements assez nombreux sur les acteurs (naṭa) : ils pratiquaient non seulement la déclamation[4], mais encore le chant[5]. Leurs mœurs étaient aussi dépravées, leur situation sociale aussi vile que pendant les temps historiques de la littérature.* Les actrices ne sont, semble-t-il, que des chanteuses et des danseuses[6]. Les

1. Cité dans Goldstücker, *Pâṇini*, p. 230, n. 267.
2. Sur Pâṇini, III, 1, 26.
3. *Çobhikas* dans l'éd. Kielhorn, *çobhanikas* dans Weber.
4. Naṭasya çṛṇoti I, 4, 29 ; naṭasya çroṣyamaḥ ib.
5. Agâsin naṭaḥ.
6. Nartakikâ et ses degrés de comparaison, VI, 3, 43.

rôles de femme dans les spectacles de cette époque étaient sans doute tenus par des comédiens déguisés appelés bhrûkumça* qui portaient des cheveux longs et des seins postiches.

LA RELIGION ET LES SPECTACLES

Le premier document positif qui atteste l'existence des représentations dramatiques dans l'Inde associe à l'art nouveau la légende de Kṛṣṇa. Le rapprochement n'est peut-être qu'un simple jeu du hasard; mais le hasard n'aurait pas grand'peine à se justifier. Aucune divinité ne méritait mieux de présider à la naissance du drame indien que le héros jeune et brillant, bien-aimé des bergères et vainqueur des démons. Le culte de Kṛṣṇa pendant le long cours des siècles reste uni intimement à l'histoire du théâtre; au moyen-âge, il ranime le genre épuisé, et de nos jours il a suscité un genre nouveau. Les aventures même du dieu le rattachent en personne à la scène: c'est dans une salle de spectacle qu'il terrasse les athlètes de Kaṃsa et qu'il met à mort le tyran. Ses fêtes se célèbrent avec une pompe théâtrale: la Nativité[1], par exemple (Kṛṣṇajanmâṣṭamî) rappelle par la mise en scène le Noël chrétien. On élève un pavillon qu'on décore à la façon d'une étable; au milieu on place un lit où repose une image de Devakî; le petit Kṛṣṇa est auprès d'elle, la bouche collée à son sein. Yaçodâ y est aussi représentée avec une petite fille qu'elle vient de mettre au monde; des dieux et des génies entourent le groupe principal: Vasudeva se tient debout, l'épée à la main; des Apsaras chantent; des Gandharvas dansent; des bergères célèbrent la délivrance de Devakì. La nuit se passe à regarder le spectacle (prekṣaṇaka). La danse est l'auxiliaire indispensable du culte: Kṛṣṇa a donné l'exemple à ses fidèles; il a inventé avec les Gopîs du Vṛndâvana une ronde ardente et folle, le râsa-maṇḍala.

La fortune de Kṛṣṇa, au théâtre, a pu égaler celle de Râma; elle ne l'a point surpassée. Tandis que Bhavabhûti, Murâri, Râjaçekhara, Jayadeva et tant d'autres encore transportaient

1. Cf. A. Weber, *Ueber die Kṛṣṇajanmâṣṭamî*, Berlin, 1868.

sur la scène, devant un auditoire d'élite, le héros de Vâlmiki, des artistes moins lettrés, mais aussi plus sincères représentaient en présence de la foule émue la vieille légende toujours aimée. La fête de Râma (Râm-Lilâ ou Daçârha) se célèbre aujourd'hui encore par un spectacle populaire* : Les noces de Râma et de Sîtâ, l'enlèvement de la princesse, la défaite de Râvaṇa sont représentés en pleine campagne sous les yeux d'innombrables pélerins, accourus par dévotion autant que par curiosité. Trois enfants âgés d'environ douze ans jouent les rôles du héros, de l'héroïne, et de Lakṣmaṇa. Le dialogue est entièrement supprimé ; la voix des acteurs se perdrait sous le vaste ciel et se confondrait dans le tumulte de la foule ; la fable est d'ailleurs si connue qu'il serait inutile de l'expliquer. L'action est découpée en une série de tableaux frappants, mouvementés, bruyants. Le progrès des temps a introduit dans le spectacle un élément d'attraction inattendu : la fusillade et les feux d'artifice. Et cependant, en dépit de ces enjolivements modernes, l'enthousiasme des spectateurs est si vif, leur dévotion si naïve que Jacquemont écrivait après la Râm-Lîlâ : « J'y étais venu, croyant n'assister qu'à la représentatation scénique d'un mystère ; je m'éloignai avec le sentiment d'en avoir vu la célébration religieuse elle-même. »

Les autres avatars de Viṣṇu ne se prêtent point aisement à la représentation ; le rapprochement des dix avatars et des dix grands genres dramatiques, au début du Daça-Rûpa, n'est qu'un jeu d'esprit. Toutefois l'abbé Dubois mentionne une troupe de comédiens qui parcouraient le Dekkhan en jouant les *Dix Avatars ;* il n'indique pas, malheureusement, le caractère de ce spectacle[1]. La légende du dieu fournissait encore d'autres sujets au théâtre. L'auteur de la Bṛhatkathâ paiçâcî, qui vivait avant la fin du VIe siècle (Subandhu le cite à cette époque) et probablement au IIIe, à la cour du roi Hâla, raconte l'histoire d'une actrice, Lâsavatî, qui représentait, avec son père Lâsaka, l'enlèvement de l'ambroisie par Viṣṇu déguisé en femme[2]. Le roi voit Lâsavatî dans le rôle

1. *Mœurs des peuples de l'Inde.*
2. Kathâ-S. S. XII, 74, 36 ; Bṛhatk. Mañj. IX, Bhimabhaṭâkh°, v. 16[4].

d'Amṛtikâ; il est séduit, achète la jeune fille à son père et l'introduit dans son harem.

Le rival de Viṣṇu, Çiva, est le patron du drame classique. C'est lui que Kâlidâsa et Harṣa (le Nâgânanda excepté), et Çûdraka, et Bhavabhûti invoquent au début de leurs œuvres. Le dieu à la fois terrible et bienfaisant, que l'hymne védique du Çatarudriya exalte comme le patron des charpentiers, et des charrons, et des cochers, et des potiers et de tant d'autres corporations, était aussi le protecteur naturel des comédiens. C'est lui qui a inventé la danse violente, le tâṇḍava, tandis que Pârvatî, sa compagne, créait les pas légers et tendres du lâsya; il est le roi des mimes (*naṭeçvara*), le grand mime (*mahânaṭa*); il aime les spectacles dramatiques (*nâṭyapriya*), Il rit, il chante délicieusement et joue de plusieurs instruments[1].

Les Sûtras des Pâçupatas, secte civaïte, prescrivent le chant et la danse comme deux des six offrandes régulières dues au Seigneur et le commentaire fixe avec précision la valeur de ces deux termes : Le chant consiste à célébrer les qualités et les attributs propres à Maheçvara, en se conformant aux préceptes du Gândharva-çâstra[2]; la danse, c'est agiter les mains et les pieds avec un mouvement des autres membres, en manifestant au dehors ses sentiments intérieurs conformément aux règles du Nâṭya-çâstra. Le maître de ballet Gaṇadâsa, dans Mâlavikâgnimitra, célèbre la valeur religieuse de son art. « C'est, disent les sages, un sacrifice agréable présenté aux regards des dieux; Rudra, en s'accolant avec Umâ dans un seul corps, l'a partagé en deux genres; on y voit la conduite du monde, issue des trois modes essentiels, et qui provoque tant d'émotions diverses. Les goûts du public sont bien variés, mais un spectacle dramatique (nâṭya) est toujours sûr de plaire. » Une forme inférieure du çivaïsme, le Tantrisme, associe, dans ses pratiques mystérieuses et souvent obscènes, la représentation au culte. « Dans les cérémonies des Vaṭukas, des enfants entre cinq

1. Mahâ-Bhâr. XIII, 747.

2. Nakuliça, cité dans Sarvadarçanasaṃgraha, 77-78. V. ma traduction : *le Système Pâçupata et le Système Çaiva* dans les Mémoires de la Section des Sciences Religieuses de l'Ecole des Hautes-Etudes, p. 287.

et neuf ans représentaient Çiva et des filles de deux à neuf ans figuraient sa Çakti; et on les tenait pour les divinités en personne (devatâbuddhyâ)[1]. »

Les sectes hérétiques déclarèrent la guerre à ces spectacles que le brahmanisme soutenait et détournait à son profit. Les sûtras bouddhiques interdisent sévèrement aux fidèles d'assister aux séances de chant, de danse, de musique et de déclamation*. Leur insistance même prouve l'étendue et la vigueur du mal qu'ils prétendaient combattre; la passion du théâtre était trop enracinée pour céder aux attaques des prédicateurs. Un honnête homme ne pouvait se dispenser d'étudier les arts de la scène; les biographes du Bouddha se trouvèrent obligés de lui attribuer ces connaissances pernicieuses. Au sortir de l'enfance, il passe en présence des plus doctes maîtres un examen encyclopédique; il y prouve, entre autres, sa supériorité dans « l'art de toucher la viṇâ, la musique instrumentale, la danse, le chant, la déclamation, la récitation, le comique, le lâsya, l'action dramatique[2]. » Les litanies bouddhiques empruntent même au théâtre une pieuse métaphore; Çâkyamuni y est appelé « le spectateur qui est entré voir la pièce de la Grande Loi[3] ». Dans la collection tibétaine du Kandjour, le Vinaya raconte les fêtes offertes aux Nâgarâjas Girika et Manorama par un contemporain du Bouddha, le roi Bimbisâra: « Quand les invités furent assis, l'orchestre se fit entendre; les maîtres de danse chantèrent au son du toṭaka (?), et les autres se mirent à danser. Les deux jeunes Brahmanes Upatiṣya et Maudgalyâyana furent d'abord éblouis...... Mais quand la musique cessa, et que les danses et les chants continuèrent, le jeune Kolita dit à Upatiṣya: « Comment trouves-tu la danse? le chant? la musique? Est-ce bien ?...[4] »

Malgré la rigueur des interdictions prononcées, le Bouddhisme à son tour pactisa avec le théâtre et chercha à en tirer parti pour la propagande. Un recueil ancien de légendes

1. *Cat. Oxford mss.*, analyse du Kulârṇava-tantra, p. 91.
2. Lalita-Vistara, XII, p. 178*.
3. Vipula-dharmanâṭaka-darçana-praviṣṭa ity ucyate; ib. XXXVI.
4. Schiefner dans *Ind. Stud.* III, 483, sq.

édifiantes, l'Avadâna-çataka[1], raconte comment une actrice atteignit un haut degré de sainteté en jouant une pièce bouddhique. Kuvalayâ était une charmante danseuse, une musicienne accomplie; toutes les grâces féminines étaient accumulées sur elle. La confrérie faillit succomber aux charmes de cette magique créature. Aussitôt le Bouddha la tranforma en une vieille décrépite et hideuse. Elle s'humilia profondément et implora la grâce du maître, qui l'éleva avec toute sa troupe au rang d'Arhat. Dans une existence antérieure elle avait acquis des mérites qui lui valurent d'entrer dans le Nirvâṇa sous Çâkyamuni : « En ce temps-là le Bouddha Krakucchanda était dans la ville de Çobhâvatî; il y arriva un directeur de troupe (*naṭâcârya*) qui venait du Dakṣiṇâpatha; à la demande de Bhagavat, le roi Çobha montra aux comédiens une salle et s'adressa ainsi au directeur : « Tu vas jouer en ma présence un drame bouddhique (*bauddhaṃ nâṭakam*). » Les comédiens obéirent: « Nous le ferons », dirent-ils. Le roi choisit après examen une certaine pièce bouddhique; il s'assit, entouré de tous ses ministres, et alors le directeur de la troupe parut en scène sous le costume de Bouddha, les autres acteurs étaient costumés en Bhikṣus. Le roi satisfait, ravi, au comble de la joie, donna des présents en abondance au directeur et à sa troupe. » Ces acteurs étaient les mêmes qui parurent avec Kuvalayâ à Râjagṛha. Un conte bouddhique, passé de l'Inde au Thibet et conservé dans une compilation tibétaine, conte les mésaventures d'un acteur, également originaire du Dakṣiṇâpatha, qui vint représenter à Râjagṛha, un jour de grande fête, la vie du Bouddha arrangée en drame; il comptait servir à la fois sa religion et ses intérêts; mais il osa s'en prendre aux bhikṣus et en fut cruellement puni; les bhikṣus donnèrent des représentations en concurrence avec lui et le ruinèrent. Heureusement il se repentit à temps et obtint son pardon*. Le Nâgânanda de Harṣa continue donc une vieille tradition; le nom de son auteur l'a peut-être sauvé du naufrage où les autres drames bouddhiques* se sont engloutis; la haine du brahmanisme contre le bouddhisme s'attacha à tous les sou-

1. VIIIe décade, 5e histoire*.

venirs de la religion vaincue, et s'appliqua à les effacer ; peut-être aussi le penchant naturel du bouddhisme l'avait-il entraîné à employer de préférence dans ses ouvrages dramatiques la langue vulgaire : c'était les vouer d'avance à une prompte destruction.

Les monastères bouddhiques du Thibet[*] ont conservé l'usage de représenter deux fois par an, à la fête du printemps et à celle de l'automne, de véritables mystères ; on y voit paraître les bons génies figurés par les moines, les mauvais génies et les hommes figurés par des laïques ; tous les acteurs portent des costumes aussi riches que bizarres et des masques étranges. La compagnie entière chante d'abord des prières et des bénédictions ; puis un des mauvais esprits s'approche d'un des hommes, et tâche par ses discours et ses plaisanteries de le séduire et de l'entraîner au mal ; il est sur le point de triompher quand plusieurs hommes arrivent au secours de leur semblable, et s'efforcent de le ramener à la raison ; leur intervention détermine le mauvais génie à chercher du secours ; la troupe entière revient, et une bataille violente s'engage. Les hommes invoquent l'appui des bons génies (Dragsheds) et on les voit accourir aussitôt ; la lutte est désormais inégale ; les mauvais esprits vaincus s'enfuient, poursuivis par les dieux et les hommes qui leur assènent de rudes coups de bâton. En somme, le spectacle combine les controverses théologiques avec les farces les plus grossières, et réunit les caractères du drame populaire et du drame religieux. Les moines ne connaissent pas l'origine de ces représentations ; ils les donnent pour se conformer à une longue tradition. L'esprit conservateur inhérent aux institutions religieuses nous autorise à considérer ces mystères modernes comme l'exacte reproduction des spectacles pieux offerts autrefois aux fidèles dans les anciens monastères de l'Inde. Nous retrouvons les légendes bouddhiques portées sur la scène dans la littérature birmane[*] ; nous ne connaissons malheureusement que les titres de ces ouvrages où, comme dans le Nâgânanda, les Jâtakas sont mis en action.

Le drame populaire et religieux[1] se retrouve également

1. Les Fêtes célébrées à Amoy, *Annales Guimet*, t. XII, 416 sqq.

chez les bouddhistes chinois. M. Groot donne l'analyse d'un de ces mystères, dont Maudgalyâyana est le héros. La pièce est une sorte d'opéra, comme presque toutes les œuvres du théâtre chinois : elle se joue spécialement aux jours de funérailles et à la fête des morts. La mère de Maudgalyâyana a, sans le savoir, mangé de la viande ; son fils s'en aperçoit et la questionne ; elle affirme par un serment solennel son innocence. Des démons surgissent de toutes parts et l'emportent. Maudgalyâyana s'impose d'effroyables austérités ; il voit en songe sa mère soumise à toutes les tortures infernales et se promet de la délivrer. Il entre dans l'enfer, en traverse toutes les régions, assiste à tous les supplices, trouve sa mère en train d'être brûlée à petit feu. Il veut prendre sa place, mais les démons lui refusent cette faveur. Il supplie Çâkyamuni qui lui enseigne le précepte de l'Oulamba : « Les forces réunies du clergé peuvent seules sauver un mort de l'enfer. » Il arrive ainsi à délivrer sa mère. Pendant toute l'action, deux individus déguisés, l'un en cochon, l'autre en singe ou en chien, accompagnent Maudgalyâyana et mêlent leurs farces à ses douleurs tragiques.

Les relations du bouddhisme avec le théâtre sont attestées encore par d'autres documents ; la composition de certains ouvrages prouve la familiarité de leurs auteurs avec les procédés du drame. L'étude du Saddharma puṇḍarîka, par exemple, a conduit M. Kern à ces conclusions : « Le Saddharma-puṇḍarîka n'a pas, comme le Lalitavistara, l'allure d'une épopée ; il a le caractère d'une représentation dramatique (a dramatic performance), d'un mystère longuement développé, où le principal interlocuteur (mais non le seul) est Çâkyamuni, le Seigneur. Il consiste en une série de dialogues, relevés par les effets magiques d'une mise en scène soi-disant surnaturelle. Les parties fantasmagoriques de cet ensemble sont nettement disposées en vue de faire sentir la puissance et la gloire du Bouddha, comme ses discours tendent à prouver sa sagesse incomparable. On y reconnaît des affinités avec l'ordonnance technique du drame indien, dans le prologue ou Nidâna à la fin duquel Mañjuçrî prépare les spectateurs et les auditeurs — c'est tout un — au spectacle de ce grand drame en leur annonçant que le Seigneur va se réveiller de

son sommeil mystique et déployer sa science et sa puissance infinies[1]. »

La danse et le chant, ces auxiliaires du théâtre si sévèrement proscrits, sont pourtant l'élément principal des grandes fêtes sociales et religieuses à Ceylan, dès le temps des premiers rois bouddhiques. Le grand monarque Duṭṭhagâmaṇi, par exemple, célèbre, après la défaite des Tamouls, un triomphe pompeux où il paraît escorté de danseurs[2]; c'est aussi au milieu des danseuses et des musiciens qu'il inaugure le Mahâthûpo[3]; son frère Mahâdâtthiko fête de la même manière la fondation d'un autre thùpa; « il fit représenter des danses et des scènes, et chanter, et jouer de la musique[4] »; enfin il fait représenter sur le dagoba « des divinités qui jouent des instruments[5]. ». Des tableaux du même genre se voient aujourd'hui encore dans les fresques d'Ajaṇṭâ, et tracés de main de maître. Le peintre Griffiths, qui les examinait au point de vue esthétique seulement, fut frappé du contraste entre le rigorisme des préceptes bouddhiques et le caractère mondain des images qui ornaient le sanctuaire: « Quels que soient les auteurs des peintures d'Ajaṇṭâ, ils doivent avoir vécu constamment dans le monde. Des scènes de la vie courante, processions, chanteurs, chanteuses, danseurs et danseuses, musiciens et musiciennes, sont dessinées souvent avec grâce et toujours avec exactitude. Il fallait pour une telle œuvre des artistes familiers avec ces spectacles, à l'œil affiné et à la mémoire sûre. Il est certain qu'ils n'observaient pas un des dix commandements que Bouddha imposait à ses disciples, à savoir l'interdiction des spectacles publics. Dans tous les exemples que j'ai pu observer, l'action des mains est admirable, et transmet fidèlement l'impression que le peintre a voulu exprimer[6]. »

Les rapports du jaïnisme avec le théâtre sont peu connus;

1. *The Saddharmap. transl. Sacred Books of the East XXI;* Introd. p. IX-X.
2. Nâṭaka; *Mahâv.* p. 157.
3. Nâṭakihi, nânâturiya, *Ib.* 170.
4. *Ib.* 213*.
5. *Ib.* 182*.
6. Cité dans Burgess, *Archæol. Survey of West. India*; n° 9; p. 4-5.

le nombre des textes étudiés est encore trop faible pour permettre d'essayer une esquisse historique. Nous pouvons cependant conjecturer avec assez de vraisemblance que la conduite et la politique de cette religion s'inspirèrent des mêmes principes que sa rivale. La théorie était aussi austère, la pratique aussi accommodante... « Le bhikkhû ne doit pas aller là où on raconte des histoires, où il y a des acrobates, des récitants, des représentations dramatiques, du chant, de la musique, de la vîṇâ, etc[1] »... Pourtant les dieux ne dédaignent pas ces plaisirs. Quand le dieu Suriyâbha vient rendre hommage au Maître, à Mahâvîra, il déploie pour l'honorer toutes ses connaissances dans l'art de la scène ; les dieux qui l'accompagnent dansent de trente-deux manières, jouent la musique de quatre façons, chantent quatre sortes de chants ; et plus loin le texte mentionne encore quatre genres de danse, et quatre procédés de représentation (naṭṭâbhinaya[1]).

Enfin la littérature sanscrite possède plusieurs drames écrits par des Jaïnistes et dont le sujet est tiré des légendes jainas ; par exemple, le Râjimatiprabodha de Yaçaçcandra, qui a pour héros l'Arhat Nemi[*].

LES MARIONNETTES

Parmi les éléments qui ont pu concourir à la formation du drame, nous devons mentionner un genre de spectacle dédaigné par l'Histoire littéraire : le théâtre de marionnettes. Les marionnettes javanaises ont acquis une réputation universelle, mais Java n'est pas leur patrie ; elles y sont arrivées de l'Inde avec la religion des brahmanes et leurs épopées. L'Inde les connaissait de longue date. Le Mahâ-Bhârata mentionne souvent, pour en tirer des comparaisons avec les actions humaines, « ces poupées de bois qu'on agite avec des ficelles » (sûtraprotâ)[3].

Dans la Bṛhatkathâ[4], Somaprabhâ, fille de l'Asura Maya,

1. Âyâraṃgasuttaṃ, II, 11, 14*.
2. Râjapraçnîya, cité dans *Ind. Stud.* XVI, 385*.
3. V, 951 ; 1446 ; 5405 ; III, 1139.
4. Kathâ-S. S. tar. XXIX.

amuse son amie Kaliṅgasenâ, avec des marionnettes dues à l'industrie de son père. « Une d'elles volait, allait cueillir une guirlande de fleurs et la rapportait; une autre apportait de l'eau à volonté; une autre dansait; une autre causait. » Les marionnettes parlantes figurent également dans une scène curieuse du Bâla-Râmâyaṇa (acte V, garbhâṅka). Râvaṇa, qui a sollicité en vain la main de Sîtâ, ne peut se consoler de l'échec qu'il a subi; son orgueil et son amour, également frappés, se refusent aux consolations. Son ministre cherche un moyen de le divertir et de tromper sa douleur; il demande à un artisan, nommé Viçârada, de fabriquer une poupée de bois qui s'agite avec des ficelles, et qui ressemble exactement à Sîtâ et une autre qui représente sa sœur de lait, Sindurikâ. On introduit ces figures en présence de Râvaṇa; affolé par sa passion, il se jette sur la Sîtâ de bois, la caresse, l'implore; une perruche, placée dans la bouche de la poupée, et qu'on a dressée à réciter son rôle, répond aux prières du Râkṣasa. L'artiste qui tient les ficelles s'appelle le Sûtradhâra (V, v. 6*). On rencontre aujourd'hui encore dans les pays mahrattes et canarais, des théâtres de marionnettes ambulants (kalasûtrî bâhulyâ, en mahratte) qui vont de village en village; les paysans ne connaissent pas d'autre spectacle dramatique. Les poupées sont en bois ou en papier et habilement articulées. Elles dansent, elles luttent, elles se tiennent debout, elles dorment; elles représentent, en un mot, toutes les actions que comportent les pièces de ce répertoire. Le directeur et son second tirent les ficelles et récitent les rôles[1].

C'est peut-être du pays de Pañcâla (le Tirhut moderne) que les marionnettes se répandirent dans l'Inde, car elles ont gardé le nom de pâñcâlî ou pâñcâlikâ*

LES PREMIÈRES MENTIONS DU NÂṬAKA

Le passage du Lalita-Vistara et celui de l'Avadâna-çataka que nous avons cités présentent le plus ancien exemple connu jusqu'ici du mot *nâṭaka*. Le Lalita-Vistara, d'après les cata-

1. Shankar Pandit, Vikramorvaçî; notes, p. 4.

logues chinois, a été traduit en cette langue dès la première moitié du IVe siècle; l'Avadâna-çataka, d'après les mêmes autorités, a été traduit en chinois entre 223 et 253 de l'ère chrétienne[1]. L'authenticité et la valeur de la tradition chinoise peuvent être révoquées en doute; il est toutefois certain que ces deux ouvrages sont antérieurs au siècle de Vikramâditya et aux drames classiques.

C'est également au IIIe siècle que nous reporte le témoignage de Hâla, si on admet la date proposée à la fois par M. Weber et M. Senart[2]. Le vers 344[3] de l'Anthologie Pràcrite attribuée à Hàla compare l'amour à une pièce de théâtre *nâṭaka* avec les cérémonies préliminaires[4]. Un document postérieur nous conduit à l'entrée de la période classique; il est emprunté à un supplément du Mahâ-Bhârata, le Harivaṃça. Le Harivaṃça est mentionné par Subandhu (VIe siecle) : une des équivoques qui fourmillent dans sa Vâsavadattà porte sur le nom du poème. Les aventures de Kṛṣṇa en sont le sujet. Par une heureuse inspiration, l'auteur a décrit plusieurs genres de spectacles dramatiques avec un luxe de détails qui lui assure la reconnaissance des historiens du théâtre.

Après la mort d'Andhaka, les sujets de Kṛṣṇa célèbrent le pélerinage à la mer (samudra-yâtrâ) et cette yàtrâ est dès lors, comme plus tard, l'occasion de spectacles variés[5]. « Les femmes de la ville, savantes dans l'art du chant et de la danse, ravissaient le cœur des Yâdavas. Leurs mélodies aimables, accompagnées de gestes gracieux et soutenues par les instruments de musique, les enivraient de plaisir. Kṛṣṇa avait fait venir Pañcacûḍâ et ses sœurs de la cour de Kuvera et du palais d'Indra, et il leur avait dit : « Montrez toute votre adresse dans l'art du chant, et la danse, et la pantomime et la musique... » Et les nymphes à la surface des eaux qui les soutenaient comme un terrain solide chantèrent, jouèrent de la musique et donnèrent des représentations comme elles

1. V. Bunyiu Nanjio, *Chinese Tripiṭaka*.
2. *Das Saptaçakam des Hâla*, éd. Weber, p. xxiii. — Senart, *Inscr. de Piyadasi*, II, 527.
3. Éd. Weber = 293 de Bhuvanapâla.
4. Rai-nâḍaa-puvvaraṃgassa; cf. Daça-Rûpa, II, 39.
5. II, 88, éd. Bombay.

font dans le paradis[1]. De nouvelles distractions suivent ce spectacle; puis les Apsaras viennent donner une seconde fête à Balarâma : « Les unes dansent au son des instruments; les autres chantent, et leurs gestes charment les spectateurs...; puis elles forment le râsa (danse en rond inventée par Kṛṣṇa) en prenant la langue, l'air et le costume du pays...; puis elles représentent en dansant[2] la mort de Kaṃsa et de Pralamba, la chute de Cāṇûra au théâtre, etc... (Le texte énumère alors une série d'exploits de Kṛṣṇa)[3]. » Le muni Nârada se charge d'égayer l'assemblée : « Les cheveux relevés en touffe, le brahmane saute au milieu de la compagnie, et par ses gestes bouffons et ses imitations burlesques il amuse la société; il imite Satyabhâmâ, et Keçava, et Arjuna, et Baladeva, et la princesse fille de Revata, et il les tourne en ridicule, et il provoque les éclats de rire en répétant leurs gestes, leurs allures et leur rire même[4]. » Les Yâdavas passent ensuite dans la salle du banquet où ils savourent un festin merveilleux; le repas terminé, les Apsaras reprennent leurs concerts et leurs danses.

Mais ces représentations ont surtout le caractère d'un ballet mêlé de chœurs; nous voyons paraître le vrai drame dans un autre épisode, la mort de Vajranâbha. Le démon Vajranâbha a obtenu de Brahma, en récompense de sa piété, des faveurs qui le rendent presque invincible; enivré de sa puissance, il menace Indra qui va demander secours à Kṛṣṇa. « Or en ce moment-là Vasudeva (le père de Kṛṣṇa) célébrait un sacrifice; à cette occasion, un acteur nommé Bhadra charma les pieux brahmanes assemblés par les qualités de son jeu (sunâṭyena). Les munis lui offrirent en récompense une faveur à son choix. L'acteur Bhadra, pareil au roi des dieux, les salua et dit: « Je voudrais être goûté par tous les brahmanes sans exception, et parcourir les sept régions de la terre. Je voudrais aussi, sous tous les costumes où je paraîtrai, représenter exactement le personnage, qu'il soit vivant ou mort. » — Soit,

1. II, 88, v. 37-46.
2. Sens donné par le commentateur.
3. 89; 5-9.
4. Ib., 23-27.

répondirent les Brahmanes[1]. » Indra envoie alors un flamant céleste au palais de Vajranâbha, et le démon demande des nouvelles à l'oiseau merveilleux, qui lui vante le talent du comédien Bhadra apprécié de l'univers entier. Vajranâbha demande au flamant de lui amener Bhadra et sa troupe. Le fils de Kṛṣṇa, Pradyumna, accompagné de ses amis, part sous un déguisement pour s'introduire dans la capitale du démon. « Pradyumna jouera le héros (nâyaka); Sâmba, le bouffon (vidûṣaka); Gada, le régisseur (pâripârçva); d'autres les autres rôles. De belles filles, habiles à chanter, à danser et à jouer divers instruments, seront les actrices[2]. « L'arrivée des comédiens met la ville en émoi; on les accable d'honneurs et de présents. « Ils jouèrent alors un drame (nâṭakî-kṛta) tiré du Râmâyaṇa, ce grand poème; la naissance de Viṣṇu sur terre pour détruire le roi des Râkṣasas en était le sujet, Lomapâda-Daçaratha employait les séductions des bayadères pour amener dans ses états le grand saint Ṛṣyaçṛṅga et Çântâ. Râma, Lakṣmaṇa, Çatrughna, Bharata, Ṛṣyaçṛṅga et Çântâ étaient représentés fidèlement par les comédiens. Les Dânavas étaient surpris, éblouis; ils vantaient la ressemblance des personnages, les costumes, le jeu, la connaissance précise des rôles, le lien des scènes. Au comble du plaisir, ils manifestaient bruyamment leur admiration; ils se levaient à chaque instant, émus par le spectacle..... Après la pièce, les comédiens amusèrent les Asuras et les munis en s'exerçant sur des sujets particuliers donnés par l'auditoire[3]. Vajranâbha veut à son tour les voir. Le temps était venu de célébrer la fête de Kâla[4]. Il fit construire un théâtre et demanda au faux Bhadra et à sa troupe d'y donner une représentation. L'orchestre prélude par une symphonie; les actrices chantent ensuite une mélodie. « Puis Pradyumna récite la nândî (bénédiction); Gada et Sâmba ont pris aussi leurs rôles pour arriver à leurs fins; après la bénédiction, le fils de Rukmiṇî (Pradyumna) célèbre en vers la descente sur terre de la

1. II, 91, 26-33.
2. II, 93; 59-61.
3. II, 93; 6-14.
4. Mahâkâlarudra, comment.

Gaṅgâ, qui se rattache au sujet de la pièce. La comédie (nâṭaka) est tirée du cycle de Kuvera et a pour titre ; Le rendez-vous de Rambhâ (Rambhâbhisâra)[1]. Çûra joue le rôle de Râvaṇa, Manovatî porte le costume de Rambhâ ; Nalakubara, c'est Pradyumna, et son bouffon, c'est Sâmba. Les Yâdavas avaient par une illusion magique représenté le mont Kailâsa. Nalakubara prononçait contre le ravisseur Râvaṇa une malédiction terrible et caressait Rambhâ encore émue de ce rapt audacieux. L'œuvre (prakaraṇa) avait pour auteur le grand saint Nârada. Les pas, la danse, la pantomime des Yâdavas enchantaient les spectateurs[2]. »

Les deux passages du Mahâ-Bhârata et du Râmâyaṇa où se rencontre le nom du nâṭaka sont à la fois d'une date trop incertaine et d'une nature trop vague pour contribuer à éclaircir les origines du drame. *

LES TERMES TECHNIQUES. — LES PRÂCRITS

Le vocabulaire de l'art dramatique présente un grand nombre de termes originaux, créés, empruntés ou transformés pour répondre aux exigences d'une classification minutieuse. L'histoire de ces mots est souvent obscure ; l'étymologie et la sémantique combinées ne suffisent pas toujours à en rendre raison ; le rapport du nom avec la notion qu'il exprime semble en général assez arbitraire, et les explications proposées par les commentateurs ne sont guère que des jeux d'esprit. Un grand nombre de ces termes techniques frappent à première vue l'attention par un caractère commun, souligné par l'emploi fréquent des lettres cérébrales : leur allure prâcrite détonne au milieu du texte sanscrit qui les encadre. Si la théorie était d'origine purement sanscrite, elle n'aurait pas eu de raison pour inventer des mots en dehors de la langue sanscrite ; le sanscrit était assez riche, il se prêtait assez aisément à tous les genres de composition et de dérivation pour satisfaire aux besoins des théoriciens les plus sub-

1. Cf. *abhisârikâ*, une des situations de l'héroïne dans la technique.
2. II, 93, 26-33*.

tils. Il est permis de se demander si ces vocables étranges ne rappellent pas, comme des survivants, un âge littéraire plus ancien que le drame sanscrit. Avant l'époque des Bhâsa et des Kâlidâsa a fleuri sans doute un théâtre prâcrit, déjà littéraire, mais plus voisin encore des dialectes populaires que l'idiome sacré des écoles brahmaniques. Une littérature didactique, fondée sur les œuvres de ce théâtre et rédigée également en prâcrit, a préparé la venue du Nâṭya-çâstra. Bharata a recueilli fidèlement l'héritage des vieux théoriciens; il a donné la façon sanscrite aux termes techniques susceptibles de la prendre, et il a laissé aux autres leur physionomie originale. Mais l'interprétation sanscrite même n'a pas été toujours exacte, pour être toujours littérale, et la connaissance plus complète des prâcrits anciens éclaircira peut-être l'emploi particulier à la langue didactique de certains mots que le sanscrit ne suffit pas à expliquer.

L'usage et la répartition des prâcrits littéraires, minutieusement réglés par les traités techniques, fournissent au problème des origines une donnée nouvelle, et tendent à confirmer notre hypothèse sur les antécédents prâcrits du théâtre classique. La longue nomenclature des prâcrits chez Bharata et dans le Sâhitya-Darpaṇa n'est que l'application détaillée d'un principe général, unanimement reconnu : « Les rôles inférieurs parlent toujours le patois de leur pays natal[1]. » Mais la pratique courante du nâṭaka réduit les prâcrits à quatre types essentiels : la çaurasenî, la mâgadhî, la paiçâcî, et la mahârâṣṭrî. Trois de ces prâcrits empruntent leur nom à des provinces de l'Inde[2]; mais ils se séparent nettement par leurs traits caractéristiques des patois propres à ces provinces[3]; le quatrième, le parler des démons (Piçâcas), se place manifestement en dehors de la géographie et même de l'usage réel. Les prâcrits dramatiques sont des langues artificielles et purement littéraires : la mahârâṣṭrî et la paiçâcî avaient même pris, avant la Renaissance sanscrite, un déve-

1. Daça-R. II, 61.

2. La Çauraseni au pays des Çûrasenas, autour de Mathurâ; la Mâgadhi au Magadha, autour de Pâṭaliputra = Palibotra = Patna; la Mahârâṣṭri au Mahârâṣṭra, pays des Mahrattes.

3. Cf. Senart, *Inscriptions de Piyadasi*, II, 488.

loppement individuel considérable; la mahârâṣṭrî a gardé le nom de prâcrit par excellence; dès l'époque de Hàla (IIIe siècle ap. J.-C.) elle exigeait pour être comprise une étude spéciale: « Ceux qui ne comprennent pas à la lecture ou à l'audition un poème pràcrit et qui s'occupent de l'amour, comment ne rougissent-ils pas de honte? »[1] Le poème du Setubandha, assez estimé pour être attribué par la tradition à Kâlidâsa*, atteste la longue vitalité de la Mahârâṣṭrî. C'est en Paiçâcî que Guṇâḍhya avait écrit son grand recueil de contes, la Bṛhatkathâ. La Màgadhî doit peut-être sa fortune littéraire aux Jaïnistes et aux Bouddhistes qui l'employèrent comme langue sacrée, mais nous la considérons plutôt comme un héritage des anciens *Màgadhas,* ces bardes du Magadha (à l'entour de Pâṭaliputra, Patna; le Bihar actuel) qui se répandirent dans l'Inde entière, accueillis avec faveur à la cour des rois dont ils célébraient les louanges, chantres du passé épique et des ancêtres légendaires. La mâgadhî du drame continue probablement les antiques rhapsodies. Seule, la Çaurasenî paraît manquer d'antécédents littéraires; peut-être elle perpétue dans le théâtre classique la vieille tradition du Krichnaïsme.

Le pays des Çûrasenas, avec Mathurâ pour capitale, est la terre-sainte du krichnaïsme; c'est là que le dieu naquit, passa son enfance, s'illustra par ses premiers exploits; c'est là qu'il prodiguait aux bergères éprises ses faveurs inépuisables. Consacrée par ces souvenirs, la Çaurasenî prit peut-être une valeur religieuse dans les fêtes et les poésies du culte krichnaïte; Kṛṣṇa et ses amantes, Râdhâ et le chœur des Gopîs continuèrent à parler le dialecte du Çûrasena. C'est ainsi qu'après la renaissance du krichnaïsme le patois de Braj[2] (*Brajbhâṣâ*), parlé sur le territoire de l'ancienne Çaurasenî, prit un caractère sacré, et les poètes qui chantèrent les amours de Kṛṣṇa employèrent désormais ce dialecte ou cherchèrent à s'en rapprocher: témoin Vidyâpati, Caṇḍidàsa, Govindadàsa et tant d'autres lyriques bengalis. L'usage s'est maintenu dans les Yâtrâs: le berger Nanda, dans le Divyonmada, chante un

1. Hâla, v. 2.
2. Auprès de Mathurâ.

hymne en Brajbhâṣâ[1]. Le rapport naturel de la Çaurasenî avec la légende de Kṛṣṇa a déjà porté Lassen à la considérer comme un souvenir des anciennes représentations krichnaïtes[2]. La description des fêtes de Dvâravatî dans le Harivamça[3] semble confirmer cette opinion : les Apsaras descendent du ciel pour prendre part aux réjouissances des Yâdavas ; elles dansent le râsa, cette ronde que Kṛṣṇa inventa avec les Gopîs, et elles chantent les louanges du dieu, en prenant le costume et la langue du pays. Dvâravatî était une colonie des Çûrasenas, et elle avait gardé leur langue, la Çaurasenî.

Pour être classés sur la même ligne par les théoriciens, les quatre grands prâcrits n'en sont pas moins loin d'avoir une importance égale au théâtre. La mahârâṣṭrî, le plus glorieux des prâcrits dans l'histoire littéraire, se rencontre à peine dans les drames ; destinée avant tout à être chantée, elle est exclusivement réservée aux rares stances que les personnages chantent, au lieu de les déclamer avec de simples modulations. La paiçâcî n'est représentée dans aucune des pièces connues. La mâgadhî n'a qu'un usage restreint. Le véritable prâcrit du drame, le seul qui s'emploie couramment et constamment, est justement le seul qui manque de généalogie dans l'histoire littéraire[4]. La fortune étrange de la çaurasenî atteste sa part prépondérante dans la création du drame classique. C'est aussi aux femmes de Dvâravatî, « la ville de Kṛṣṇa », la colonie des Çûrasenas, que revient l'honneur d'avoir propagé la danse dramatique du làsya. La pratique et la tradition s'accordent ainsi à rappeler l'influence féconde du krichnaïsme, au pays des Çûrasenas.

C'est également à la légende de Kṛṣṇa que se rattache le nom des quatre vṛttis « ces mères de la représentation scénique ». La Sàtvatì, la Kaiçikì, la Bhàratì, travesties par des étymologistes plus ingénieux qu'exacts, protestent par leur forme même contre ces prétendues dérivations, et portent un témoignage manifeste de leur véritable origine. Les Sâtvatas et les Kaiçikas sont deux des tribus les plus importantes qui

1. Nisikànta, *Essays*, 23.
2. *Ind. Alt.*, II, 507. Cf. aussi *Ind. Stud.*, IV, 269, IX, 380.
3. V. sup.
4. Cf. Garrez, *Journ. Asiat.*, 1872, XX, p. 208.

composent la race Yâdava, dont Kṛṣṇa est le héros et le chef. Souvent même Kṛṣṇa est désigné par le seul nom de Sàtvata. Le rôle de Kṛṣṇa dans le Mahâ-Bhârata, son amitié fraternelle avec Arjuna, expliquent et justifient le nom de la vṛtti Bhâratî, tiré de l'ethnique Bharata. Seule, l'étymologie de la vṛtti Ârabhaṭî reste donc encore inconnue ; elle recèle aussi sans doute un document historique qui viendra plus tard s'ajouter à ceux que nous avons recueillis.

Les hymnes dialogués du Ṛg-Veda montrent le genre dramatique déjà créé à l'époque où s'ouvre l'histoire de l'Inde ; le dialogue, dégagé de la narration, où les répliques se suivent et s'enchaînent sans l'intervention d'un récitant, n'est pas dès l'origine un artifice d'écrivain ; la littérature l'emprunte à l'usage réel et le transforme alors en procédé. Si les poètes védiques ont composé de véritables scènes à deux ou trois personnages, c'est qu'ils avaient eu sous les yeux des représentations réelles. Le goût des Aryens védiques pour la musique, la danse, le chant, et les spectacles éclatants laisse à croire que l'art dramatique était déjà sorti de l'enfance. Le culte, sans adopter ouvertement ces amusements, les avait détournés à son profit, conformément à la tactique commune des religions indiennes ; les castes sacerdotales s'en servaient pour enseigner aux fidèles la majesté des dieux et la sainteté des lois. Le dialogue était limité alors à trois interlocuteurs ; mais l'introduction fréquente du chœur, humain ou divin, réel ou surnaturel, donnait au spectacle plus d'ampleur et de prestige. Les dialogues védiques ne sont d'ailleurs que des drames rudimentaires ; l'action s'achève aussitôt engagée ; l'exposition, le nœud, le dénouement, s'y juxtaposent au point de se confondre ; les caractères sont à peine esquissés : mais l'acte décisif est accompli, le théâtre a commencé de vivre.

Les déclamations épiques des rhapsodes étendent et enrichissent l'art nouveau ; ambitieux d'intéresser et de toucher leur auditoire, ils ne se contentent pas de choisir les histoires les plus pathétiques, les légendes les plus populaires ; ils s'appliquent à reconnaître les gestes, les attitudes, les intonations, les simples inflexions de voix qui soulignent, com-

mentent et animent le récit. Leur expérience, suivant le tour naturel de l'esprit indien, affecte la forme didactique; leurs observations personnelles se traduisent en formules brèves, en prescriptions absolues. Les manuels d'expression dramatique se préparent par une sorte de collaboration anonyme; bientôt même ils sont rédigés, discutés et interprétés.

Un nouveau progrès des récitations épiques les rapproche encore du théâtre: les rhapsodes s'associent, se groupent en compagnies, se partagent le débit, se distribuent les rôles; pour marquer clairement aux yeux cette répartition, ils prennent des costumes et des insignes distinctifs. Les Bhâratas chantent et représentent les aventures des Pâṇḍavas; la corporation des Kuçîlavas, qui prend pour patrons les deux fils de Râma, célèbre les rois fabuleux de la dynastie solaire.

Les dieux nouveaux du brahmanisme comme de l'hérésie ont deviné ou senti la puissance de l'art dramatique encore en formation, et cherchent à se l'attacher. Çiva, l'héritier du Rudra védique, le grand acteur, l'inventeur de la danse virile (tâṇḍava), est reconnu comme le dieu tutélaire des professions théâtrales. Le plus populaire des avatars de Viṣṇu, le héros divin Kṛṣṇa, qui parut jadis lui-même sur un théâtre pour y accomplir un exploit merveilleux, prête au drame sa légende incomparable, mélange exquis d'idylle et d'épopée, et introduit naturellement les spectacles scéniques dans le sensualisme mystique de son culte. Le bouddhisme, adversaire implacable en principe des représentations théâtrales, consent pourtant à transiger avec elles, enfin les adopte et les sanctifie comme moyens de propagande religieuse. Le jaïnisme, aussi rigoureux en théorie, est à son tour obligé de capituler.

Fortifié par les déclamations épiques, encouragé et soutenu par la religion, le drame ne tarda pas dès lors à mûrir; le nom du nâṭaka commence à se rencontrer chez les écrivains peu de temps après l'ère chrétienne. Les indications trop vagues jusqu'ici ne permettent pas encore de fixer avec plus de précision la date de cette évolution suprême. L'Inde oublieuse n'a pas même gardé le souvenir du génie qui créa la forme définitive du drame. L'interprétation de nos documents permet peut-être de répandre un jour douteux sur

cette période obscure. L'étude du vocabulaire technique nous a prouvé l'existence déjà pressentie d'une littérature didactique plus ancienne, rédigée en langue prâcrite ; l'analyse des prâcrits employés dans le drame classique nous a conduits à les reconnaître comme les représentants ou les héritiers des genres littéraires antérieurs. Çakuntalà et l'Uttaracarita continuent une tradition prâcrite, comme le Nâṭya-çâstra. Le mélange bizarre du sanscrit avec les dialectes inférieurs dans le drame s'explique dès lors et se justifie. Créé en sanscrit, le drame pouvait rester étranger aux divers prâcrits ausi bien que le poème épique, le roman, le conte et les autres genres littéraires. L'Inde ne s'est jamais assez piquée de naturalisme pour reproduire au théâtre la variété du langage réel avec plus de fidélité que les Grecs ou les peuples modernes de l'Occident; l'histoire entière du drame indien proteste contre une pareille supposition; jamais l'art n'a évité avec plus de soin le contact de la vie courante. Si le sanscrit partage la place et les honneurs avec les prâcrits dans le drame classique, c'est qu'introduit après coup parmi ses rivaux, il n'a pas réussi à les expulser. La littérature dramatique sanscrite a été précédée, comme les autres genres, d'une littérature dramatique prâcrite, disparue peut-être sans retour, et qui servit de base aux observations des premiers théoriciens. Né peut-être en pays krichnaïte, sur le territoire des Çûrasenas (Mathurâ) ou de leurs colonies (Surâṣṭra), le drame encore novice parla d'abord la langue du peuple, la çaurasenî sans doute; au contact des autres genres déjà entrés dans la littérature, il se développa, s'affina; proche parent, par sa naissance et par sa nature, du récit épique, du lyrisme et du conte, il les réunit tous trois dans son cadre grandissant; mais en les adoptant il leur laissait leur langue originale; c'est ainsi que la tragédie attique, respectueuse de la tradition, employa aux morceaux lyriques des chœurs le dialecte dorien. Le drame indien applique le même système, mais avec plus de rigueur; qu'on imagine, pour s'en rendre compte, les grands récits de Sophocle écrits dans la langue d'Homère. Le jour où le sanscrit, longtemps réservé comme langue sacrée, entra dans l'usage littéraire, le théâtre s'en empara pour l'affecter aux personnages dignes de

s'en servir ; seuls les gens de haute éducation eurent le droit de parler la « la langue des dieux » ; les autres rôles conservèrent leurs dialectes ordinaires. L'instrument merveilleux mis enfin à la disposition des poètes hâta la perfection de l'art dramatique.

Entre tant d'éléments qui ont concouru, soit simultanément, soit à des périodes successives, à la création et au développement individuel du genre dramatique, la place d'honneur revient de droit au krichnaïsme. Les dialogues védiques, les récitations épiques ont sans doute à faire valoir des titres antérieurs ; mais, réduit à subir leur influence exclusive, le théâtre risquait de végéter longtemps sans éclat, sans individualité, sans avenir, condamné à un rôle subalterne. Le krichnaïsme a eu la gloire de rattacher par un lien intime les éléments épars de la représentation, de les rassembler en un faisceau harmonieux, de les faire concourir à une impression unique. C'est aussi le krichnaïsme qui développa, propagea, perfectionna, régularisa le genre nouveau ; il sut l'employer avec un art si délicat et une fortune si éclatante au service de son dieu qu'il provoqua la jalousie et l'émulation des cultes rivaux. Toute d'enthousiasme et d'imagination, analogue aux cultes nouveaux de l'Occident jusqu'à susciter sans invraisemblance les rapprochements les plus audacieux et jusqu'à passer tantôt pour leur aïeule et tantôt pour leur fille, ivre d'amour mystique et de plaisirs sensuels, ardente de foi et de passion, éprise de musique, de chants et de danse, la religion krichnaïte était seule digne et seule capable d'enfanter un art si merveilleux, où les jouissances de l'esprit, des oreilles et des yeux se combinent sans s'affaiblir. La puissante vitalité de son génie lui a permis de renouveler après de longs siècles le même miracle : elle était appelée, quinze cents ans après le Christ, à ressusciter sous l'influence de Caitanya le théâtre moribond et à prolonger son existence jusqu'à nos jours pour lui ouvrir peut-être une carrière nouvelle et glorieuse.

La reconnaissance inconsciente de l'histoire conserve encore après de longs siècles, après la disparition totale des œuvres et des noms de la première période, le souvenir vivant de l'action exercée par le krichnaïsme ; le vocabulaire de

l'art dramatique sanscrit présente des termes étranges, mal expliqués par les interprètes indiens, et que l'exégèse critique ramène sans hésitation à la légende, au culte, et à la patrie de Kṛṣṇa. Nous tenons là un indice qui tôt ou tard, quand l'histoire religieuse de l'Inde sera mieux connue, aidera à fixer l'époque où le théâtre, dégagé des genres voisins, prit une vie individuelle dans l'Inde. Mégasthène, au début du IIIe siècle av. J. C., cite déjà le pays des Çûrasenas comme la terre sainte du krichnaïsme : « c'est là qu'Héraclès est le plus honoré »[1]. Entre le séjour de Mégasthène et les premières mentions du nâṭaka dans les textes indiens s'étend un intervalle de cinq ou six siècles ; c'est dans ce vaste espace que flotte la création réelle du théâtre indien *.

LES ORIGINES LITTÉRAIRES DE LA POÉSIE DRAMATIQUE

Les caractères littéraires du théâtre indien s'expliquent, comme sa formation même, par un développement historique. Les productions antérieures du genre dramatique comme des autres genres se sont depuis longtemps perdues ; mais les documents et les témoignages dont nous disposons peuvent suppléer au silence de la littérature et de l'histoire littéraire.

C'est de l'épopée que le drame se rapproche le plus étroitement par ses origines ; il lui doit peut-être sa naissance, à coup sûr son développement. Les antiques déclamations des rhapsodes (*itihâsas*) aboutissent simultanément à deux genres voisins : l'épopée savante (*mahâkâvya*) et la comédie héroïque (*nâṭaka*).

Le Raghuvaṃça de Kâlidâsa correspond au Râmâyaṇa de Vâlmîki, comme l'Abhijñâna-çakuntalâ correspond aux scènes ordinaires des vieux Kuçîlavas. Le Sâhitya-darpaṇa (559) définit ainsi l'épopée savante : « C'est une composition en plusieurs chants, dont le héros unique est un dieu, ou un kṣatriya de bonne race, d'un caractère noble et supérieur ; parfois on y introduit plusieurs héros : ce sont alors des rois

1. Megasth. ap. Arrien, *Indic.* 8.

issus d'une seule famille. Le sentiment principal est l'érotique, ou l'héroïque, ou le calme; tous les autres peuvent y entrer à titre auxiliaire. On y emploie toutes les jointures du drame. Le sujet est tiré des légendes historiques (itihâsa) ou d'ailleurs, mais les principaux personnages sont toujours vertueux. Les quatre fins humaines y trouvent leur place; une d'entre elles couronne l'action. L'ouvrage commence par une bénédiction, une prière, ou une indication de la matière. Il faut à l'occasion y blâmer les méchants et y exalter le bien. Le nombre des chants n'est jamais inférieur à huit; ils sont d'une longueur modérée, écrits en vers du même mètre dans chaque chant, sauf le vers final..... La fin d'un chant doit toujours annoncer le chant suivant. Les moments de la journée, le soleil, la lune, la nuit, l'aurore, le crépuscule, les ténèbres, le matin, le midi, la chasse, les montagnes, les saisons, les forêts, l'océan, les plaisirs d'amour, la séparation des amants, les ermites, le ciel, une ville, un sacrifice, un combat, une marche, un mariage, la naissance d'un fils, etc., sont les motifs descriptifs à traiter selon l'occasion, avec les incidents et les circonstances accessoires. »

A l'appui de cette définition et pour la compléter, nous allons transcrire la table des matières de deux épopées savantes, issues d'inspirations religieuses différentes jusqu'à l'hostilité, l'une écrite au Cachemire dans le courant du XIIe siècle par Mañkha, le Çrîkaṇṭhacarita; l'autre composée par un Jaïniste nommé Haricandra à une époque inconnue, le Dharmaçarmâbhyudaya.

Çrîkaṇṭhacarita. — I. Bénédictions et prières. — II. Description des gens de bien et des méchants. — III. Description du pays, de la race, etc. — IV. Description du mont Kailâsa. — V. Description du Seigneur. — VI. Description générale du printemps. — VII. Description du jeu de la balançoire. — VIII. Description de la cueillette des fleurs. — IX. Description des jeux dans l'eau. — X. Description du crépuscule. — XI. Description de la lune. — XII. Description du lever de la lune. — XIII. Description de la toilette. — XIV. Description des amusements à boire. — XV. Description des jeux. — XVI. Description de

l'aurore. — XVII. Description de la réunion avec Parameçvara. — XVIII. Description de la confusion des Gaṇas. — XIX. Description du soulèvement des Gaṇas. — XX. Description des apprêts du char. — XXI. Description du départ en campagne des Gaṇas. — XXII. Description du trouble dans la ville des Daityas. — XXIII. Description de la bataille. — XXIV. Description de l'incendie de Tripura. — XXV. Description de l'auteur et de son cercle.

Dharmaçarmâbhyudaya. — I. Bénédictions. Description des gens de bien et des méchants. Description du pays de Jambudvîpa. Description du Meru. Description de l'Inde. Description de la contrée Âryâvarta. Description de l'état des Uttarakoçalas. Description de la ville de Ratnapura. — II. Description du roi, de sa race, de son épouse. Le roi voudrait avoir un fils. Arrive un ermite. Description. — III. Le roi va trouver l'ascète. Description de forêt, de parc, d'ermite. L'ermite annonce au roi la naissance prochaine d'un fils. — IV. L'existence antérieure de Dharmanâtha. Description du pays de Vatsa, de la ville de Susîmâ, du roi Daçaratha. Daçaratha abdique. Exposé des principes de Cârvaka par un ministre. Description des austérités du roi. — V. Des femmes célestes descendent à la cour du roi Mahâsena ; description. Elles se montrent en songe à la reine ; description du songe. Dharmanâtha descend dans le sein de la reine. — VI. Description de la reine enceinte. Naissance du prince. Description de la fête donnée à cette occasion par Indra. — VII. Les dieux enlèvent Dharmanâtha aussitôt né et le transportent au mont Sumeru. Description de la montagne. Les dieux s'y établissent. Description de chevaux, d'éléphants, etc. — VIII. Le sacre de Dharmanâtha. Description de l'océan de lait. Description du sacre. Les dieux rendent ensuite Dharmanâtha à sa mère. — IX. Description de l'enfance, de la jeunesse de Dharmanâtha. Annonce d'un svayaṃvara. Le prince s'y rend avec une escorte ; description de la marche. Ils rencontrent la Gaṅgâ ; description. — X. Description des monts Vindhya. — XI. Description des saisons. — XII. Description de la cueillette des fleurs. — XIII. Les jeux dans les eaux de la Narmadâ. — XIV. Description du soir ; des-

cription des jeux la nuit. — XV. Description de l'aurore. Dharmanâtha entre dans le Vidarbha; description de ce pays. — XVI. Description du svayaṃvara; la princesse choisit Dharmanâtha. Il entre en pompe dans la capitale. Description des allures des femmes; description du mariage, le prince revient chez son père monté sur un char aérien; description du voyage. — XVIII. Description des fêtes à Ratnapura; le roi Mahâsena abdique; il expose les principes de la politique à son fils. Description du sacre de Dharmanâtha. Son père adopte la vie ascétique; description. — XIX. Description des batailles livrées par le général de Dharmanâtha. — XX. Description des météores. Dharmanâtha abdique à son tour et va vivre en ermite; il acquiert la science suprême, et va régner parmi les dieux; description de la cour céleste. — XXI. Bref exposé de la doctrine jaïna.

Nous avons choisi à dessein comme types de l'épopée savante deux œuvres de second ordre, où les éléments conventionnels du genre se montrent nettement, dégagés des développements originaux qu'un auteur de génie eût pu tirer de son propre fonds; mais, en réalité, si nous avions examiné les chefs-d'œuvre classiques du mahâkâvya, le Raghuvaṃça de Kâlidâsa, le Kirâtârjunîya de Bhâravi, son contemporain, le Çiçupâla-vadha de Mâgha, nous y aurions trouvé le même luxe de descriptions parasites et la même pauvreté du sujet. Nous avons observé à satiété la même disproportion entre la fable et les descriptions dans les drames; la liste des matières à traiter dans l'épopée savante aurait pu passer tout entière et sans le moindre changement dans les préceptes de littérature dramatique. C'est encore les mêmes épisodes descriptifs qui remplissent les autres genres de la haute littérature : le conte (kathâ) et le roman (âkhyâyikâ) ne sont jamais qu'un chapelet de descriptions attaché par des artifices plus ou moins adroits à un sujet quelconque. Le célèbre ouvrage de Subandhu, la Vâsavadattâ, si vantée par Bâṇa qui l'imite*, s'analyse facilement en deux pages, y compris les épisodes et les incidents. « Ce roman s'étend à plaisir sur les saisons et leurs vicissitudes. Les changements de l'année, les luminaires célestes, le jour et la nuit, le lever et le coucher du soleil y

entrent avec une surcharge d'épithètes recherchées et de comparaisons bizarres. Le lieu commun une fois épuisé, Subandhu n'est plus que faible. Les monts Vindhya, la Narmadâ, avec leurs beautés pittoresques, tiennent à coup sûr une place importante dans la narration; mais Subandhu s'efforce de les dépeindre sans aucun succès.[1] » Les deux cents pages du Harşacarita où Bâṇa conte les aventures (carita) de son royal patron, Harşavardhana de Canoge, laissent à peine un résidu de dix pages à l'histoire.

La peinture des amants dans les multiples situations classées par la technique est par excellence le lieu commun où se plaisent les poètes dramatiques. Ce thème est encore un héritage recueilli par le drame; Kâlidasâ nous en indique lui-même l'origine. Les compagnes de Çakuntalâ voient chaque jour s'aggraver la fièvre, l'abattement et la tristesse de leur amie; elle n'a pas osé leur confier le secret de son amour; élevée dans un ermitage, elle croit, dans sa naïveté, donner le change à ses compagnes, aussi ingénues qu'elle. Pourtant Anusûyâ découvre la vérité: « Ma chère Çàkuntalâ, tu as gardé dans ton cœur le secret qui le tourmente. Mais j'ai vu comme on dépeint l'état des personnes amoureuses dans les légendes (itihàsa) et les contes (kathà), et c'est exactement l'état où tu es.[2] » Le genre galant ou élégiaque débute dans la littérature sanscrite, comme le drame et l'épopée savante, par un chef-d'œuvre de Kàlidàsa, le Megha-dûta. Un Yakşa banni et séparé de son amante confie au nuage messager l'expression ardente et mélancolique de ses sentiments. La littérature prâcrite a conservé un monument antérieur du même genre: l'anthologie de Hâla (Hâla-Saptaçataka), en sept cents stances, où les personnages que comporte la technique amoureuse: héros, héroïne, ami, compagne, entremetteuse, etc., expriment des sentiments érotiques, avec une science des nuances conventionnelles à rendre jaloux les disciples plus modernes de Bharata.

Héritier ou parent de tous les autres genres, le drame a mérité à ce titre d'être choisi par les rhétoriciens comme le

1. Hall, *Introd. to Vâsavad.*, p. 27-28.
2. Çak. 50, 18 sqq*.

type de la composition littéraire. Un des plus anciens traités de poétique indienne, le Kâvyâlaṃkâra-sûtra-vṛtti de Vâmana exprime déjà dans une brève formule l'opinion commune : « Entre les compositions, les dix genres dramatiques (rûpakas : nâṭaka, etc...) sont supérieurs. Comme un tableau multicolore, ils réunissent tous les traits caractéristiques des autres genres[1] » (1, 3, 31-32).

1. Cf. App. ad 198 (2).

L'INFLUENCE GRECQUE

Nous avons dû nous contenter de tracer à grandes lignes la genèse du théâtre indien ; l'histoire littéraire ne permet pas de suivre étape par étape la formation du type classique depuis les origines du drame jusqu'à Çakuntalâ. Est-il nécessaire d'en conclure que le nâṭaka des théoriciens n'est pas sorti d'une évolution régulière, et qu'il a été transplanté en pleine croissance d'un pays voisin ? Entre les peuples qui sont entrés en contact avec l'Inde aux temps lointains de son histoire, les Grecs seuls ont une littérature dramatique. Est-ce donc la Grèce qui a donné à l'Inde son théâtre ? M. Weber, qui s'est signalé par son opiniâtreté à rechercher les traces de l'influence grecque sur la civilisation brahmanique, a posé hardiment la question dans son admirable *Histoire de la Littérature Indienne*.

« Le drame indien atteint sa perfection dès les premières œuvres que nous en connaissons. La plupart des prologues, il est vrai, présentent la pièce en question comme nouvelle par rapport à celles des poètes antérieurs, mais nous n'avons rien conservé d'eux, non plus que des débuts de la poésie dramatique. On peut dès lors se demander si la représentation des drames grecs à la cour des rois grecs en Bactriane, au Penjab et en Guzerat (car la puissance grecque s'est étendue jusqu'à ces régions) n'a point provoqué l'esprit d'imitation des Indiens, et si elle n'a point été ainsi la *cause originelle* (Ursache) du drame indien. Sans doute il n'y a pas de preuves à en fournir, mais du moins les données de l'histoire rendent incontestablement cette hypothèse possible, d'autant que les plus anciens drames indiens ont été composés

dans l'ouest de l'Inde. Du reste, il n'y a pas de rapport interne entre le théâtre des deux peuples[1]. »

Exprimée avec ces réserves, l'hypothèse a paru cependant trop exclusive encore à M. Weber; il l'a corrigée dans un travail postérieur[2] : il efface l'expression de « cause originelle », et il y substitue « une certaine influence sur le développement du théâtre indien ». M. Pischel, qui est peut-être, entre les orientalistes de l'Occident, le plus familier avec la rhétorique et la poésie dramatique de l'Inde, a jugé brièvement cette opinion. » S'imaginer, dit-il, que le theâtre grec ait exercé une certaine influence sur la formation du théâtre indien, c'est témoigner une égale ignorance du théâtre grec et du théâtre indien[3]. »

Cette condamnation cavalière ne valait pas une simple raison. La science n'avait pas de profit à attendre, ni de parti à tirer d'un échange contradictoire de sentiments personnels. C'est M. Windisch qui a eu le mérite de poser la question sur un terrain précis et solide, et de donner à la discussion une base définitive. Il a admis en principe la possibilité historique de l'influence grecque sur la création du drame, et il s'est attaché à en démontrer la réalité par une comparaison détaillée des deux théâtres. Son travail, communiqué au Congrès des orientalistes à Berlin, en 1882, a été publié dans les Mémoires du Congrès, et a paru ensuite à part[4].

M. Windisch rassemble d'abord les textes qui attestent les représentations grecques dans l'Orient après les conquêtes d'Alexandre; il rappelle les documents cités par Bohlen, Reinaud, Lassen, Benfey, Weber, etc..., sur les relations de la Grèce et de l'Inde; il signale[5] la présence au camp d'Alexandre de nombreux artistes (τεχνῖται) qui suivaient le Macédonien et jouaient aux grandes solennités. Tous les documents allégués ne prouvent rien directement. Alexandre ne fit qu'effleurer l'Inde, et les représentations grecques

1. *Ind. Lit.*, 224 et note.
2. *Ind. Stud.*, XIV, 194, note.
3. *Die Recens. d. Çak.*, 19.
4. *Der griechische Einfluss im Indischen Drama*, Berlin, 1882.
5. D'après Otto Lüders, *die Dyonisischen Künstler*, Berlin, 1873.

mentionnées par les historiens s'appliquent à la Susiane, à la Perse, à la Gédrosie, à la Parthie, à l'Arménie, à des provinces enfin qui gravitaient autour de centres helléniques. On peut cependant admettre sans preuve que les rois grecs de la Bactriane entretinrent à leur cour un théâtre grec. Mais comment rattacher ces représentations à l'apparition du nâṭaka? La domination grecque cantonnée dans le bassin de l'Indus, à part les conquêtes éphémères de Démétrius et de Ménandre, disparaît entièrement de l'Inde pendant le premier siècle avant l'ère chrétienne; Kâlidâsa compose ses chefs-d'œuvre cinq ou six cents ans plus tard. Faut-il admettre que l'étude des modèles grecs se soit perpétuée durant cet énorme intervalle dans les écoles brahmaniques? La conjecture tombe d'elle-même sans discussion.

Faut-il supposer sept siècles de *littérature dramatique* disparus sans laisser de traces? Il ne peut être question ici d'un art qui s'essaie et se développe lentement avant de produire ses chefs-d'œuvre. Si l'Inde ignorait l'art dramatique avant d'avoir assisté aux représentations grecques, elle a commencé par copier les modèles étrangers avant de les adapter à son goût. Les emprunts dans l'histoire littéraire se marquent au début par des imitations serviles, et la littérature qui en sort garde toujours un caractère artificiel, scolastique, qui l'isole, la paralyse et arrête son développement; née d'un croisement mal assorti, elle est incapable de se reproduire, s'étiole, dépérit et s'éteint bientôt. Le drame grec, transporté fidèlement dans la littérature indienne, n'aurait jamais abouti au drame indien. Si les modèles grecs ont simplement inspiré les poètes de l'Inde, s'ils n'ont exercé qu'une certaine influence sur un art déjà vivant, comment déterminer les limites de cette influence? Comment en discerner avec précision les derniers vestiges après une évolution de six ou sept siècles?

M. Windisch a, il est vrai, diminué cet intervalle en prenant pour base une chronologie surannée: « Bhavabhûti vivait vers 700 avant J.-C.; Çrî Harṣa vers 600; Kâlidâsa des siècles plus tôt, et la Mṛcchakaṭikâ est la pièce la plus ancienne. » Ces affirmations vagues, soutenues par un appareil de chronologie relative, risquent d'égarer les recherches au lieu de

les éclairer. Les noms de Kâlidâsa et de Çûdraka, enveloppés ainsi d'une brume fantastique, s'enfoncent dans un lointain fuyant et trompeur. M. Windisch ne dépasse pas Bhavabhûti; il ignore de parti-pris le reste du théâtre indien. Il se borne aux œuvres les plus originales et se prive ainsi d'une comparaison indispensable pour discerner sûrement l'invention personnelle du poète et la convention banale; il s'expose à prendre l'accident pour la loi, l'exception pour la règle.

Nous avons signalé les faiblesses de la méthode. Examinons cependant la valeur absolue des résultats proposés.

M. Windisch reconnaît que les drames offrent « peu de ressemblance » avec la tragédie d'Eschyle ou de Sophocle[1]; il prend comme terme de comparaison la nouvelle comédie attique. « C'est elle qui pouvait trouver un écho partout, à Rome aussi bien qu'à Ujjayinî, car elle s'occupe de la vie ordinaire des hommes, et avec son ton local, elle contient bien des choses qui ont trait à l'humanité en général[2]. »

Les passages de Plutarque* sur les représentations grecques en Orient, cités par M. Windisch à l'appui de son système, ne le fortifient pas. Le premier se rapporte à Sophocle et à Euripide; l'autre aux Bacchantes d'Euripide. La comédie n'y est pas mentionnée. Les préférences de M. Windisch ne se justifient pas mieux en fait : malgré son caractère général et son intérêt humain, la comédie attique a dû subir de profondes transformations pour passer d'Athènes à Rome; et cependant la civilisation grecque avait pénétré le public romain. Plaute et Térence étaient obligés de recourir à la *contaminatio,* au mélange de deux pièces et de deux intrigues pour rendre leurs adaptations tolérables. Si l'Italie, voisine et parente de la Grèce, comprenait si peu l'esprit et les mœurs grecs, l'Inde, si éloignée de la Grèce par son tempérament, ses goûts, ses doctrines et ses institutions, était incapable de les apprécier. L'état social représenté dans les pièces grecques choquait la raison et l'imagination des Indiens; l'intrigue, fondée sur des données civiles ou légales, manquait d'intérêt autant que de clarté. Les présomptions,

1. P. 14.
2. P. 16.

il faut l'avouer, ne sont pas favorables à la thèse de M. Windisch. Mais les raisons de sentiment ne sauraient prévaloir contre des faits positifs. La comparaison des deux théâtres, limitée aux détails de la technique, fournit-elle des preuves manifestes et irrécusables de leur parenté?

I. *La division en actes.* — Le drame indien est divisé en actes ; le nom sanscrit de l'acte, *aṅka,* signifie aussi : le giron. C'est de ce sens que Bharata, par une interprétation subtile, déduit l'acception technique du mot[1]. Mais aṅka signifie de plus « signe » et « chiffre », et ces deux sens expliquent mieux l'emploi spécial du mot dans l'art dramatique. Chaque acte de la pièce porte un titre spécial qui lui sert de marque distinctive; plus souvent encore, il est, comme dans notre théâtre, désigné par son numéro d'ordre. Les aṅkas ne sont pas des divisions factices; ils répondent exactement aux sections naturelles de l'action. Le type du genre dramatique, le nâṭaka, doit avoir cinq actes au moins; ce nombre correspond aux cinq situations (avasthâs) du personnage principal depuis l'entreprise jusqu'au résultat final, aux cinq éléments de l'action[2] (artha-prakṛtis), et aux cinq jointures (saṃdhi). Il a été choisi après une analyse intime des conditions essentielles du poème dramatique. La comédie latine est également divisée en cinq actes; mais l'observation de cet usage y est purement empirique. La comédie nouvelle des Grecs est si peu connue qu'on ignore la nature et le nombre de ses divisions, si toutefois même elle en avait; la langue dramatique n'a pas même de mot pour désigner l'acte. En outre, ce chiffre de cinq, que les Latins ne dépassent pas, est chez les Indiens une limite inférieure : la Mṛcchakaṭikâ a dix actes; Mâlatî-mâdhava en a autant; Çakuntalâ a sept actes comme le Vîra-carita, l'Uttara-carita et le plus grand nombre des nâṭakas postérieurs.

II. *Les entrées et les conventions scéniques.* — Les conventions scéniques[3] sont identiques sur les deux théâtres : on parle haut, bas, à part, à la cantonade. M. Windisch rapproche, pour mieux établir cette ressemblance, le 3e acte de

1. V. sup., p. 58.
2. V. sup., p. 32 sqq.
3. Cf. sup., p. 61.

Mâlavikâgnimitra et le second acte de l'Eunuque. La preuve est inutile ; ces conventions sont absolument nécessaires à la représentation, et elles s'imposent à tous les théâtres. L'intérêt du spectateur exige également l'annonce des personnages avant leur entrée en scène ; l'incertitude prolongée ou trop fréquente aboutirait vite à l'ennui. Les procédés ne varient pas et ne peuvent varier ; l'adresse du poète à les employer change leur physionomie ; tantôt ils se dissimulent habilement ; tantôt ils éclatent aux yeux ; mais étalés ou cachés, ils n'en sont pas moins indispensables.

III. — *Le rideau.* — Le fond de la scène est fermé par un rideau qu'on appelle en général *yavanikâ* (ou *javanikâ,* forme prâcrite sanscritisée). L'étymologie de ce mot ne paraît pas douteuse ; il est dérivé de Yavana. Les Indiens appliquent le nom de Yavana à une race étrangère, située à l'Occident ; M. Windisch l'assigne aux Grecs, et, malgré les jugements contradictoires des savants, nous acceptons volontiers son interprétation ; nous croyons même avoir contribué à l'établir plus sûrement[1]. Mais, réduite à des notions très confuses, la géographie indienne englobait dans cette désignation tous les peuples occidentaux, helléniques ou hellénisés : l'Egypte des Ptolémées, la Syrie des Séleucides, la Bactriane des princes grecs étaient autant et plus que la Grèce propre le pays des Yavanas. Si le rideau de théâtre devait son nom à l'hellénisme, le rapport entre ces deux termes reste si vague qu'il serait téméraire d'en tirer une conclusion positive. Les tapisseries en couleurs[2] qui servaient à la décoration scénique se fabriquaient peut-être en pays hellénique ; la vieille réputation des tapisseries de Perse permet de croire que, dès les premiers siècles de l'ère chrétienne, elles étaient appréciées et recherchées dans l'Inde, où elles arrivaient par l'intermédiaire des marchands et des navires grecs. L'appareil scénique du théâtre indien s'écarte trop du théâtre grec pour permettre de supposer que l'Inde a emprunté à la Grèce l'usage des rideaux de fond ; si le sûtradhâra avait appris des architectes

1. V. *Quid de Græcis veterum Indorum monumenta tradiderint*. Paris, 1890.

2. Citra-javanikâ, Mâlati. VI, 229, 234.

ou des comédiens grecs l'art de construire et de disposer la scène, l'imitation se reconnaîtrait à des détails plus significatifs. La nécessité de dérober au public la vue des coulisses s'impose aux spectacles les plus grossiers ; un voile d'étoffe se prêtait naturellement à cet emploi. L'hypothèse d'un emprunt matériel au théâtre grec, fondée sur le nom seul de la yavanikâ, est démentie par le sens usuel de ce mot. La yavanikâ ne désigne pas seulement le rideau de théâtre ; son nom s'applique à toutes les espèces de rideaux indistinctement ; la littérature en fait foi, et les dictionnaires le prouvent formellement[1]. Yavanikâ n'est pas davantage le seul nom technique du rideau de théâtre : on se sert souvent aussi, pour le désigner, du mot apaṭî, qui signifie rideau en général[2].

Le nom des Yavanîs et leur emploi régulier dans l'art dramatique achèvent de démontrer la faiblesse d'une argumentation bâtie sur le témoignage équivoque d'un seul mot. Les Yavanîs, l'arc à la main, accompagnent partout le roi et veillent sur sa personne. Leur nom désigne en principe les femmes grecques ; mais il ne se rencontre guère en dehors de la littérature dramatique, où il est toujours restreint à son acception technique. Faut-il pourtant conclure de ce rapport nominal que les poètes indiens ont emprunté les Yavanîs à la comédie grecque. Etrange imitation qui transforme en amazones guerrières les jeunes amoureuses de Ménandre ! La Yavanî n'explique pas plus en réalité que la yavanikâ les origines du théâtre indien. Leur nom indique seulement que les rois recrutaient ce bizarre personnel militaire parmi les nations de l'ouest, soit par razzia, soit par achat, comme ils se procuraient les yavanikâs. Les ouvrages grecs attestent que les ports du golfe Persique servaient d'entrepôt à un commerce actif de jeunes filles ; les marchands grecs en chargeaient de véritables cargaisons qu'ils transportaient dans l'Inde pour y exploiter leurs charmes.

La seule conclusion légitime à tirer de ces deux mots, yavanikâ et yavanî, ne manque pas pourtant d'intérêt ; ils

1. Cf. Amarak. II, 6, 3, 22 ; Halâyudha, II, 154.
2. Cf. la locution *apaṭikṣepeṇa* aux exemples donnés dans le Pet. W., et v. inf.

permettent de fixer l'élaboration de la technique dramatique à l'époque où l'Inde entretenait avec le monde hellénique des relations florissantes. Le commerce indo-grec paraît avoir atteint son apogée aux derniers siècles de l'empire romain, du IIe au VIe siècle après J. C. Nous nous trouvons ramenés ainsi à la date approximative où les autres indices tendaient à placer la formation et la réglementation définitives de l'art dramatique.

IV. *La fable de la pièce.* — M. Windisch prend soin de restreindre ici encore la portée de son étude. « Il est difficile d'admettre que les Indiens aient connu et analysé le texte écrit des pièces grecques; mais il leur suffisait de voir le spectacle et d'en apprendre par ouï-dire le sujet, pour être tentés d'en donner une imitation ».... « C'est dans la plus ancienne pièce, la Mṛcchakaṭikâ, que l'influence des sujets grecs a dû laisser le plus de traces. La Mṛcchakaṭikâ nous présente des tableaux de la vie courante avec un caractère réaliste qui ne se retrouve dans aucun autre drame ou plutôt dans aucune autre œuvre de la littérature indienne. » Ce réalisme exceptionnel ne peut manquer de provoquer la méfiance autant que la surprise; un phénomène aussi merveilleux se réduit souvent à une simple erreur d'optique. Le génie créateur de Çûdraka produit aisément l'illusion de la vie; mais notre analyse détaillée de la Mṛcchakaṭikâ a mis en lumière l'étroite parenté de ce drame avec les contes*. M. Windisch réduit l'intrigue aux amours d'un jeune fils de marchand et d'une courtisane, et il ajoute: « C'est là, sans exception, le thème de la comédie gréco-romaine. » Il serait également logique de rattacher la tragédie française à la nâṭikâ, parce qu'elles prennent toutes deux pour sujet les amours d'un roi ou d'un héros et d'une princesse. Aussi bien M. Windisch ramène l'intrigue de la nâṭikâ à l'argument ordinaire de la comédie gréco-romaine. « Dans celle-ci, dit-il, on voit un jeune homme épris d'une hétaïre; mais ce projet d'union est contrarié par le père, qui veut donner à son fils une femme de rang égal; au dénouement, la jeune fille se trouve être une citoyenne attique, et tout finit bien. Comparons le sujet de Mâlavikâgnimitra : le roi Agnimitra s'éprend d'une suivante de la reine Dhâriṇî; mais il est obligé de

prendre garde à la jalousie active de Dhârinî, et surtout d'Irâvatî, la seconde reine. Au dénouement, la suivante, Mâlavikâ, se trouve être une princesse, et Dhârinî l'accorde en mariage au roi. » De part et d'autre nous avons une intrigue d'amour traversée par des obstacles et qui finit par en triompher; mais c'est là le thème inévitable de toutes les pièces fondées sur un amour; si les amoureux réussissaient d'emblée et sans effort, il n'y aurait ni intérêt, ni drame possible. La condition véritable de l'héroïne, longtemps ignorée et tout à coup révélée, est un trait de ressemblance plus frappant; mais ces changements de condition sont fréquents chez tous les peuples; l'histoire divine de l'Inde en est remplie: des dieux ou des génies, précipités sur la terre par une malédiction, condamnés à une métamorphose de longue durée, retrouvent soudain leur condition première.

La légende fondamentale du Mahâbhârata fournit un exemple ancien de la même donnée. Duryodhana a battu au jeu son rival Yudhiṣṭhira; l'aîné des Pâṇḍavas a perdu sa fortune, ses états, la liberté de ses frères, de Draupadî et sa liberté même; le vainqueur, d'abord impitoyable, finit cependant par accepter une transaction; les Pâṇḍavas et leur commune épouse resteront libres, mais ils s'exileront douze ans dans les forêts, et ils passeront la treizième année cachés sous des noms d'emprunt et des déguisements. Au temps convenu, les cinq frères se rendent chez le roi Virâṭa et entrent à son service : Yudhiṣṭhira, en qualité de brahmane, sous le nom de Kaṅka; Bhîma comme cuisinier, sous le nom de Ballava; Arjuna comme professeur de danse et de chant, sous le nom de Vṛhannala. Draupadî se présente à son tour comme femme de chambre (sairandhrî) à la reine Sudeṣṇâ. La reine est séduite par son air noble, et lui répond : « Je te mettrais volontiers sur ma tête, si je ne craignais que le roi se sentît le cœur attiré vers toi.... Sûrement, femme aux belles hanches, aux charmes ravissants, le roi en voyant ta beauté surnaturelle m'oubliera et tournera vers toi tout son cœur. » La jalousie éveillée de Sudeṣṇâ redoute, comme Dhârinî, l'inconstance du royal époux. Draupadî sert la reine pendant dix mois comme femme de chambre. Mais, un jour, le général des armées de Virâṭa, Kicaka, l'aperçoit; il lui

adresse une déclaration passionnée; rebuté, il veut la posséder par force avec la complicité de Sudeṣṇâ; Bhîma intervient, et tue l'insulteur. Sauf le dénouement tragique, l'intrigue est conforme au thème des nâṭikâs.

Une des plus anciennes légendes recueillies dans le Mahâ-Bhârata, l'épisode de Nala et Damayantî, présente la même situation. Séparée de son époux, par le jeu cruel du destin, Damayantî réduite à la misère entre dans la ville de Cedi; sa mine lamentable attire les regards; la reine-mère la voit du haut de sa terrasse, la fait venir et l'interroge. « Je suis, répondit-elle, une épouse fidèle à l'époux, ouvrière et servante, sans domicile fixe, sans autre aliment que des fruits et des racines, esseulée; où me trouve le soir, là est ma demeure.» La reine l'engage comme femme de chambre et promet de sauvegarder l'honneur de l'inconnue: l'insolent qui oserait la convoiter sera puni, battu et tué. Damayantî resta longtemps au service de la princesse; mais un jour le brahmane Sudeva, envoyé à la recherche de la princesse par Bhîma son père, la vit au palais de Cedi et la reconnut. Il révéla à la reine la véritable condition de sa servante, et, pour écarter tout soupçon de fourberie, il ajouta: « Certes, il n'est pas de femme qui lui ressemble; elle a entre les sourcils une tache de naissance délicieuse pareille à un lotus sur son teint noir; je l'ai reconnue sous la poussière (de deuil) qui la couvre et l'efface. C'est un signe de naissance que le Créateur même lui a donné. » A ces paroles de Sudeva, la fille de la reine, Sunandâ, nettoya le signe tout caché par la poussière. La poussière enlevée, le signe apparut, brillant comme la lune dans un ciel sans nuage. A la vue de ce signe, Sunandâ et la reine-mère se mirent à pleurer et à embrasser Damayantî. Le moment de surprise passé, la reine-mère en pleurant parla ainsi lentement à Damayantî: « Tu es la fille de ma sœur, ce signe me le révèle. Ta mère et moi, nous sommes les filles à l'aimable visage du roi magnanime qui gouverne les Daçârṇas, Sudâman. » La situation est dénouée heureusement, grâce à ce signe de reconnaissance.

Le procédé a été souvent exploité dans le drame. M. Windisch en cite plusieurs exemples: L'anneau de Çakuntalâ, qui figure au titre même de la pièce: *Abhijñâna-çakuntalâ;*

la pierre magique de réunion (*saṃgamamaṇi*), qui permet à Purûravas de reconnaître Urvaçî métamorphosée en liane ; le joyau de Jîmûtavâhana tombé du ciel, tandis que Garuḍa enlève le prince, dans le Nâgânanda ; le collier de Ratnâvalî et, par extension, le chariot de terre de la Mṛcchakaṭikâ, où Vasantasenâ jette les bijoux qui serviront ensuite comme pièce à conviction contre Cârudatta ; la guirlande tressée par Mâdhava, portée par Mâlatî, et que Saudaminî présente au dénouement comme signe de reconnaissance. Il était facile d'allonger la liste ; Mâlavikâgnimitra donnait aussi l'anneau de la reine employé par le bouffon à la délivrance de l'héroïne ; Vikramorvaçî, la flèche d'Âyus, marquée au nom du jeune prince et de sa race, et qui apprend à Purûravas l'existence de son fils ; le Mudrârâkṣasa, le cachet de Râkṣasa, qui, surpris par Câṇakya, lui permet d'abattre son adversaire, etc... L'emploi fréquent de ce moyen dramatique montre qu'il plaisait au public lettré. Il rappelle certainement de près la péripétie ordinaire des comédies gréco-romaines, la scène de la reconnaissance (ἀναγνωρισμός) amenée par la production inattendue d'une pièce d'identité (γνώρισμα).

M. Windisch n'hésite pas à transformer ce rapport en emprunt direct. Il rapproche Mâlavikâ enlevée par les brigands, Ratnâvalî perdue dans un naufrage, et la jeune fille du Rudens, enlevée à son père par un brigand, vendue à un leno et naufragée sur les côtes de Sicile ; on repêche parmi les débris un coffret contenant des jouets d'enfant (παίγνια, crepundia), appartenant à la jeune fille et qui la font reconnaître par son père.

La ressemblance, pour être frappante, ne suffit pas à démontrer l'emprunt. L'épopée, qui nous a déjà fourni l'exemple de Damayantî reconnue à un signe corporel, connaît aussi l'usage des menus objets matériels comme pièces d'identité.

Le poète du Râmâyaṇa a tiré adroitement parti de ce procédé. Tandis que Sîtâ se débat et résiste à Râvaṇa qui l'entraîne dans les airs, ses parures tombent sur le sol[1] ; des singes les trouvent, les apportent à leur roi, Sugrîva, qui les présente à Râma ; le héros les reconnaît et sait dès lors, à n'en plus

1. III, 58, Gorres.

douter, le rapt commis et le chemin suivi par le ravisseur. Plus tard, quand Râma dirige une expédition contre Râvaṇa, il envoie Hanûmat porter à Sîtâ des paroles rassurantes, et il remet au messager son anneau pour attester l'authenticité du message; et, en effet, la vue de cet anneau dissipe les incertitudes de Sîtâ[1]. Les contes abondent en cas analogues; l'usage de ce procédé n'est pas d'ailleurs une simple imagination de poète; il était imité de la vie réelle. L'Inde ancienne, aussi bien que la Grèce, ignorait les formalités et les actes de l'état civil; la vie de famille avec ses incidents, naissance, mariage et mort, avait un caractère entièrement privé. Si les hasards inhérents à l'existence des peuples antiques: incursions de tribus voisines, luttes intestines, voyages aventureux, arrachaient l'individu à sa famille ou à sa tribu et l'isolaient brusquement, des indices matériels, tels que des bijoux ou des signes physiques, restaient les seuls garants de son identité.

Les nomades et les vagabonds perpétuent dans la société moderne l'image du passé lointain; tantôt des bijoux retrouvés trahissent le meurtrier; tantôt des signes physiques viennent au secours de la justice hésitante; aussi les mélodrames contemporains qui portent sur la scène le monde des voleurs et des criminels ont-ils largement usé de l'*abhijñâna*, baptisé d'un nom célèbre : *la croix de ma mère*.

Il n'est pas superflu d'ajouter que le relief donné à l'abhijñâna par la discussion de M. Windisch n'est pas en proportion avec l'emploi dramatique de ce procédé. Les théoriciens énumèrent et les poètes pratiquent avec une faveur égale d'autres moyens dramatiques, la lettre, le portrait[2], etc... La stricte justice prescrit d'en tenir compte; l'enquête, pour être concluante, doit être contradictoire.

M. Windisch signale encore un indice de l'influence grecque dans le titre même de la Mṛcchakaṭikâ; le *Petit Chariot* a comme un air de parenté avec la Petite Marmite (Aulularia), la Petite Cassette (Cistellaria), etc... La ressemblance est sans doute indéniable, mais elle ne laisse pas de place à

1. V, 32; et Ragh., XII, 62.
2. V. p. 93.

l'hypothèse de l'imitation. Le choix du titre est réglé par des lois précises, qui changent avec les genres[1]. Les prakaraṇas de l'espèce pure joignent dans leur titre le nom du héros et de l'héroïne; mais la Mṛcchakaṭikâ est de l'espèce mêlée, elle en est même l'unique échantillon conservé jusqu'ici. Le Sâhitya-darpaṇa (482) cite un drame intitulé *Vadhyaçilâ,* le Billot, qui rentre, à en juger sur le titre seul, dans la même catégorie. Les prakaraṇas saṃkîrṇas empruntaient sans doute leur titre à un détail caractéristique de la mise en scène.

La fable de la Mṛcchakaṭikâ trahit aux yeux de M. Windisch l'imitation du type grec : le mélange d'une intrigue politique et d'une intrigue domestique est conforme à l'usage de la comédie nouvelle ; l'Epidicus se passe au temps d'une guerre thébaine; les Captifs ont pour arrière-plan une guerre des Etoliens avec les Eléens. La scène du tribunal sort manifestement d'une inspiration grecque; pourtant Ménandre et ses rivaux ne l'auraient pas mise en action. Vasantasenâ et Cârudatta se rencontrent au temple de l'Amour comme Alcésimarque et Silenium dans la Cistellaria à une fête de Bacchus. Le rang de *vadhû* (épouse de bonne race) accordé par le nouveau roi à la courtisane est un équivalent habile de la péripétie finale où l'héroïne par la révélation de sa véritable naissance recouvre sa liberté. Çarvilaka commet un vol pour se procurer l'argent nécessaire à racheter la servante Madanikâ, comme l'amoureux grec recourt à des moyens deshonnêtes pour obtenir la somme qu'exige le leno. Vasantasenâ affranchit sa servante; la comédie gréco-romaine y reconnait son ἀπελευθέρα, sa *libertina*.

L'abondance de ces rapprochements ne compense pas leur faiblesse, ou plutôt elle l'aggrave. Les ressemblances ne portent que sur des détails secondaires, épars, indépendants les uns des autres; le fond même de la pièce, la teneur de l'action restent intactes ; si la broderie couvre l'étoffe, elle ne la supprime pas. Quand l'Inde aurait réellement emprunté à la Grèce les épisodes, les incidents, les traits où s'exerce la comparaison, l'originalité de la fable n'en serait pas diminuée

1. V. p. 141.

et demanderait encore une explication. Mais l'influence grecque ne se justifie pas mieux en fait ici qu'ailleurs. L'Inde n'a pas eu besoin d'étudier les modèles grecs pour apprendre que les intrigues privées se croisaient parfois avec les événements publics, que les tribunaux siégeaient et prononçaient des sentences parfois erronées, que les fêtes religieuses offraient souvent à l'amour une occasion d'agir, que la passion était capable de pousser une âme faible au mal, et que la liberté s'achetait fréquemment à prix d'argent. Nous avons établi par une étude générale de la littérature le caractère indien de ces traits. Isolés et sans cohésion, si on les explique comme des imitations, ils se coordonnent et s'enchaînent si on les considère comme d'origine indienne. Vasantasenâ est née courtisane, et les barrières infranchissables des castes la séparent à jamais de Càrudatta ; elle peut lui appartenir de cœur, mais le premier venu a des droits légalement fixés sur son corps. Le çakâra lui rappelle durement cette vérité brutale. L'autorité royale peut l'obliger par la violence à remplir les *devoirs* de sa profession, s'il lui prend fantaisie de s'y soustraire. Seule aussi la grâce royale peut, par un privilège supérieur aux lois, élever la courtisane au rang de femme légitime. L'intervention d'Âryaka est indispensable au dénouement ; sans une révolution, l'union de Cârudatta avec Vasantasenâ était impossible. Le conte mis en action par Çûdraka devait combiner les deux intrigues.

La durée de l'action accuse la profonde différence des deux systèmes dramatiques ; le théâtre grec la limite en moyenne à un jour complet ; la règle trop célèbre des vingt-quatre heures n'est pas loin d'être exacte dans la pratique. Le théâtre indien prend en quelque sorte pour unité de mesure l'acte. La durée de l'action représentée dans l'acte ne doit pas dépasser un jour ; l'intervalle entre deux actes ne doit pas être supérieur à un an. Les règles d'Aristote et celles de Bharata sont irréductibles. Faut-il admettre du moins que l'étude de l'Art Poétique grec a provoqué l'émulation des auteurs de Nâṭya-çâstras ? Le tour didactique de l'esprit

1. Cf. l'histoire de Râga-mañjari dans le *Daça-kumâra*. II, p. 57 sqq. et sup.

indien n'avait pas besoin d'exemples étrangers pour exprimer en lois absolues la pratique courante, et les auteurs n'avaient pas attendu les prescriptions des théoriciens pour sentir et comprendre la nécessité de partager l'action par des espèces de haltes. L'inspiration épique du drame imposait le morcellement du sujet, trop vaste pour entrer sans effort dans les cadres plus étroits du nouveau genre. L'usage enseigna peu à peu les procédés les plus délicats et les plus judicieux. La liaison des scènes, acquise par un premier progrès, entraîna logiquement la limitation de l'acte à vingt-quatre heures ; les mêmes personnages ne pouvaient occuper plus longtemps la scène sans nuire à l'illusion dramatique ; les actes les plus graves, les plus tragiques de l'existence humaine sont coupés par des repos forcés, par le sommeil et aussi par les dévotions journalières, qu'un héros de théâtre n'a pas le droit de négliger[1]. L'acte indien n'est donc pas une transposition, une réduction artificielle de la tragédie ou de la comédie grecque ; il est sorti d'un développement local, il est le dernier terme d'une évolution naturelle.

V. *Les personnages.*— Le nombre des personnages contraste avec les habitudes de la comédie grecque, assez économe de rôles. La Mṛcchakaṭikâ fait paraître vingt-neuf personnages, Çakuntalâ trente, Vikramorvaçî dix-huit, le Mudrârâkṣasa vingt-quatre ; Bhavabhûti, créateur peu fécond, les réduit à treize dans Mâlatî-mâdhava et à onze dans l'Uttaracarita.

Le théâtre indien a, comme les autres theâtres, des rôles généraux, des types arrêtés qui reparaissent dans tous les drames avec des modifications secondaires. Le héros et l'héroïne, les premiers en importance, sont trop conformes au génie indien pour donner prise aux comparaisons. En revanche, l'épouse légitime, rôle de second plan sacrifié à l'héroïne, donne à l'analyse de M. Windisch un résidu d'éléments assez hétérogènes. Tandis que la dignité de ses mœurs rappelle naturellement la *matrona* de Plaute et de Térence, ses luttes contre les caprices inconstants du héros (l'*adulescens*) la rapprochent du *senex*. La synthèse bizarre qui opéra cet amalgame ne suffit pas cependant à rendre compte du person-

1. V. sup., p. 58.

nage ; il s'explique au contraire sans difficulté par les conventions galantes de la poétique : l'épouse aimée jadis, puis délaissée au profit d'une rivale nouvelle, oppose à l'amour de l'héroïne une autre variété de la passion ; le tableau y gagne des nuances plus subtiles et plus délicates ; la physionomie du héros se complète aussi par de nouveaux traits ; sa situation l'oblige à déployer des qualités accessoires, courtoisie, etc... ; enfin les scènes de jalousie corsent l'intrigue et animent l'action. Le théâtre indien a tiré habilement parti des ressources originales que fournit l'institution de la polygamie.

L'Inde n'a pas eu non plus à imiter le *servus currens* pour imaginer le personnage du bouffon (vidûṣaka). S'il faut chercher l'image du vidûṣaka dans l'Occident, il est nécessaire de sortir des temps classiques pour descendre jusqu'au moyen âge. Le pauvre brahmane, laid, difforme, ignorant et gourmand, mais dévoué au protecteur qui l'entretient et toujours prêt à servir ses intrigues amoureuses, appartient à la même famille que les moines entremetteurs de la comédie italienne, comme le frère Timothée de la Mandragore, et que les chanoines goulus de la vieille satire et de la scène primitive en France. Il a pour pendant la religieuse bouddhiste (parivrâjikâ) qui, malgré la différence de confession, exerce le même métier, tantôt à découvert comme dans Mâlatî-mâdhava, tantôt à couvert dans Mâlavikâ. Mais, tandis que la religieuse est une forte tête, d'intelligence puissante et d'instruction solide, adroite, avisée, prévoyante, énergique, le bouffon est étourdi, gauche, bavard, compromettant. Le langage des deux rôles souligne leur contraste : la religieuse parle toujours le sanscrit, contre l'usage ordinaire des femmes ; le bouffon, tout brahmane qu'il est, n'emploie jamais la langue consacrée des brahmanes ; il s'exprime toujours en prâcrit.

Le vidûṣaka et la parivrâjikâ sont pris l'un et l'autre de la vie réelle ; on les retrouve aujourd'hui encore, auprès des temples fréquentés ; sous le voile de la religion ils poursuivent leurs pratiques immorales ; assis derrière un texte sacré, ils combinent paisiblement des rendez-vous galants qui trouvent un abri propice dans les jardins voisins du temple[1]. La

1. J. C. Oman, *Indian Life*, 1889, 150.

comédie irrégulière avait sans doute transporté librement sur la scène le type du brahmane corrupteur (vi-dûṣ), à l'affût des faiblesses féminines[1], plus habile à servir d'entremetteur qu'à expliquer les Vedas. Quand le drame entra plus tard dans la littérature sanscrite, sous le patronage des brahmanes, le type du vidûṣaka dut subir une revision. Il était impossible de le supprimer ; on l'éleva : il passa camarade (vayasya) et confident du héros, et l'éclat de son dévouement éclipsa ses défauts de tradition. L'inspiration bouddhique du Nâgânanda a permis au roi Harṣa de dessiner un vidûṣaka moins classique, moins brahmanique, plus rapproché peut-être du type original. Le troisième acte du Nâgânanda est une longue farce, et le pauvre bouffon en est le héros. Il a caché sa figure sous son manteau pour éviter les piqûres d'abeilles ; Çekharaka, le bel-esprit, sort du festin à peu près ivre ; il aperçoit Âtreya voilé, le prend pour son amante ; il lui saute au cou, il le cajole, il veut l'embrasser. La suivante aimée de Çekharaka, Navamâlikâ, descend à son tour au jardin ; Çekharaka reconnaît son amante ; il accuse le bouffon d'avoir pris un déguisement avec préméditation, pour lui jouer un mauvais tour, le menace d'un châtiment prochain, et le confie à la garde de son valet. Le valet, pour garder plus sûrement son captif, le retient par son cordon sacré, mais le cordon casse ; il prend alors le manteau du brahmane, le lui serre étroitement autour du cou, et le tire à lui. Le bouffon demande grâce à Navamâlikâ. Navamâlikâ : « Oui, si tu te prosternes à mes pieds, la face contre terre ! » — Le bouffon (*indigné et tremblant*) : « Oh ! moi ! un brahmane ! tomber aux pieds d'une fille d'esclave ! » Çekharaka réconcilié lui tend alors en signe d'amitié une coupe où vient de boire Navamâlikâ. — Le bouffon (*avec un sourire forcé*) : « Çekharaka, je suis brahmane. » — Le bel-esprit : « Si tu es brahmane, montre-moi ton cordon ! » — Le bouffon : « C'est ton esclave qui l'a cassé en tirant dessus ! » — La suivante (*riant*) : « Eh bien ! récite-nous alors quelques formules des Vedas. » — Le bouffon : « Madame, les formules des Vedas ne vont pas avec cette odeur de liqueur. » Il finit par s'échapper

1. Vidûṣaka = ṣiṅga et câṭubaṭu dans les dictionnaires.

et rejoint son maître, Jîmûtavâhana, qui chante en stances lyriques la beauté de Malayavatî, sa nouvelle épouse. La suivante s'adresse alors au bouffon : « Tu as entendu de quels traits il a peint la princesse? Maintenant, c'est mon tour; je vais te peindre. » — Le bouffon : « Madame, vous me sauvez! Faites-moi cette grâce, pour que l'autre ne dise plus que je ressemble à un singe rouge! » — La suivante : « Révérend, pendant la veillée du mariage, je t'ai vu assoupi, les yeux fermés et je t'ai trouvé beau ainsi. Prends donc cette pose, et je vais te peindre. » Il ferme alors les yeux comme dans le sommeil; elle se lève, écrase un bourgeon de tamâla et noircit le visage du bouffon. Tout le monde éclate de rire, et le pauvre brahmane se retire furieux.

Le personnage du vidûṣaka, loin d'être un emprunt, prouve l'inspiration locale, directe, originale du drame indien.

Le bel-esprit (viṭa) ressemble au *parasitus edax* dans la mesure où deux civilisations différentes peuvent produire des types analogues. Il vit aux dépens des puissants et des riches, et paie son écot en bons mots et en traits d'esprit; mais il a une désinvolture, un air d'honnête homme et un parfum de bonne éducation qui le séparent nettement d'Artotrogus et de ses congénères. Le viṭa n'est pas d'ailleurs un personnage exclusivement employé au théâtre; il se retrouve dans tous les autres genres littéraires, dans les contes aussi bien que dans les romans, comme il se rencontrait dans la vie réelle. Une société débauchée et raffinée crée et entretient une légion d'amuseurs à gages, parasites en Grèce, viṭas dans l'Inde. L'allure, les mœurs, le ton du bel-esprit l'écartent du monde idéal, où le drame classique se plaît à choisir ses héros; Kâlidâsa et Bhavabhûti* ne s'en servent pas; Harṣa, qui l'a introduit dans le Nâgânanda, n'a pu le comprendre dans l'action et a dû le confiner à une scène épisodique. C'est seulement dans la Mṛcchakaṭikâ que le viṭa a une vie réelle; il y tient de droit une large place auprès du çakâra imbécile et vicieux; il occupait certainement la même place dans les ouvrages du même genre et de la même espèce (prakaraṇa saṃkîrṇa) qui ne sont pas parvenus jusqu'à nous.

L'analogie du çakâra et du *miles gloriosus* n'est pas moins spécieuse; l'un et l'autre ont sans doute plusieurs traits

communs : ils sont également vains et libertins, fanfarons et lâches. Mais la comparaison manque d'éléments suffisants. Le çakâra ne paraît que deux fois dans le drame classique ; il traverse une scène épisodique de Çakuntalâ où ses traits sont légèrement esquissés ; il ne prend d'ampleur, comme le viṭa, que dans la Mṛcchakaṭikâ. Çûdraka est justement, parmi les poètes dramatiques, le créateur le plus puissant ; il donne aux figures les plus banales, les plus usées, un relief saisissant, une individualité tranchée. A prendre indistinctement tous les détails du caractère de Saṃsthânaka, et à les comparer avec ceux du miles gréco-romain, on s'expose à de fâcheuses méprises. Une autre méthode permet de les éviter : Bharata a résumé en quelques vers le caractère général du çakâra : « Le çakâra se pare de vêtements splendides, de riches ornements, agit en orgueilleux et en extravagant ; sorti d'une famille infime, il se prend pour un grand personnage, insulte à tout propos, s'irrite et se calme sans raison. » Réduit à cette définition, le çakâra ne coïncide en aucune manière avec le miles gloriosus. La langue du çakâra indique sa véritable origine ; il parle un prâcrit spécial, la çâkârî, caractérisé par l'emploi exclusif de la sifflante palatale *ça*. Les grammairiens ont expliqué le nom du çakâra par cette particularité de prononciation : « Il fait (*kar*) *ça* (ça-kâra ; *ça* se substitue partout à *ṣa* et à *sa*) ». Cette étymologie spécieuse n'est qu'un jeu d'esprit. La çâkârî parlée par le çakâra est aussi, dans le drame, la langue des Çakas, de ces envahisseurs scythiques qui anéantirent à leur profit l'hégémonie grecque dans le Penjab aux environs de l'ère chrétienne. Le çakâra lui-même est un Çaka ; son nom est une formation ethnique tirée de Çaka au moyen du suffixe °âra « employé chez les peuples du Nord[1] ». Le Lalita-Vistara (143,18) mentionne une écriture dite çakâri, çakârilipi. Le personnage du çakâra a dû se créer au temps où la domination çaka commençait à s'ébranler ; si l'Inde est trop étrangère à l'idée de patrie pour nourrir des sentiments de vengeance contre les envahisseurs qui l'oppriment, sa vanité dédaigneuse la porte du moins à tourner en ridicule les maîtres qu'elle subit. Les contemporains de Çâta-

1. Patañjali, cité par Max Müller, *India*, p. 295.

vâhana « l'ennemi des Çakas » goûtaient le même plaisir à la caricature du çakâra que le public actuel du théâtre de Calcutta aux charges grotesques du gentleman anglais. La situation du çakâra à la cour des rois de théâtre n'est pas une simple convention dramatique; elle répondait sans aucun doute à la réalité. Les râjas indiens, vassaux du mahârâja çaka, avaient dû plus d'une fois prendre en mariage une princesse scythique, pour se concilier la faveur ou l'appui du suzerain : le dernier des Indo-Grecs, Hermaios, n'avait-il pas consenti à partager son trône avec Kadphises pour sauver les ruines de son autorité? Les épouses barbares amenaient à leurs époux un cortège de parents grossiers, avides, insatiables, qui traitaient les états du râja en pays conquis. Le mépris du lettré pour l'ignorant, du citadin policé pour le sauvage, éclate dans le portrait du çakâra esquissé par Bharata et largement coloré par Çûdraka. Le type du çakâra marque une date dans l'histoire du théâtre indien; la fortune des Çakas dans l'Inde en fixe la création aux environs du Iᵉʳ ou du IIᵉ siècle après J.-C. Le théâtre était dès alors constitué assez solidement pour recueillir, préserver et consacrer un caractère qui peu de siècles après ne s'expliquait plus et continuait pourtant à s'employer par la force de la tradition.

VI. *Le prologue.* — Le prologue indien, comme le prologue gréco-romain, nomme l'auteur, le titre de la pièce et sollicite la bienveillance du public (*captatio benevolentiæ*); la ressemblance était inévitable et fatale, elle est inhérente aux conditions essentielles du prologue, à sa raison d'être. Mais, en dehors de ces analogies naturelles, les différences éclatent partout. Le prologue grec est un avis au public communiqué directement aux spectateurs par un des comédiens, soit qu'il parle comme orateur au nom de la troupe entière, soit qu'il porte un costume d'emprunt. Le prologue indien est toujours une conversation dialoguée entre le directeur de la compagnie et un de ses auxiliaires; elle roule en apparence sur des affaires d'intérieur, sur des questions personnelles, mais un esprit avisé et subtil peut y saisir des allusions discrètes au sujet ou aux incidents du drame à représenter; elle doit toujours aboutir par un détour adroit

à la première scène ; la pièce est commencée au moment où les interlocuteurs du prologue se retirent. Le prologue correspond exactement à nos parades de tréteaux ; il amorce le spectateur, le renseigne assez pour l'intéresser, trop peu pour satisfaire sa curiosité, et l'introduit insensiblement dans le cœur du sujet. Les précautions de ce genre n'étaient plus qu'un appareil inutile à la représentation des drames sanscrits ; l'auditoire cultivé qui seul pouvait y assister et s'y intéresser ne justifiait pas l'emploi de pareils ménagements. La parade du prologue, comme le rôle du çakâra, comme tant d'autres étrangetés apparentes, n'a survécu que par la force des traditions ; les élèves de Bharata ont recueilli l'héritage antique des spectacles grossiers qui s'adressaient au vulgaire ignorant et qui préparaient obscurément l'élaboration des chefs-d'œuvre futurs *.

M. Windisch, au terme de son étude, nous dirions presque de son plaidoyer en faveur de l'influence grecque sur le théâtre indien, s'exprime ainsi : « Si la présente dissertation n'amène pas à croire à l'influence grecque, il faut alors entièrement renoncer à cette hypothèse, car il sera difficile de trouver en sa faveur des arguments plus sérieux[1] ». Nous souscrivons volontiers à cette déclaration. M. Windisch a réuni, avec une patience ingénieuse et une érudition substantielle, les indices, les vraisemblances, les simples possibilités favorables à sa thèse ; il les a mis en œuvre avec un art séduisant de combinaisons ; il a défendu sa cause avec une conviction sincère et loyale. Un nouvel avocat serait réduit à se servir des mêmes armes, et devrait même se résigner à en rejeter un certain nombre, aujourd'hui faussées. Il était encore légitime, en 1882, de laisser flotter Kâlidâsa dans une antiquité indéterminée, de reculer la Mṛcchakaṭikâ jusqu'aux dernières lignes de l'horizon de l'histoire, et de rattacher immédiatement l'éclosion du drame classique aux temps de la domination indo-grecque. Nos propres recherches, appuyées sur les travaux récents, ont fixé les cadres de la littérature dramatique et ont commencé à en éclairer les origines. Les œuvres connues actuellement ne partent que du VIe siècle

1. Op. laud. p. 101.

après J. C.; les indications dont nous disposons permettent de remonter encore un siècle en arrière; au delà, c'est la nuit. Nous devinons, à des lueurs vagues et fugitives, un travail d'incubation; nous en sentons les progrès, nous saisissons même, un à un, les éléments hétéroclites qui concourent à former et nourrir l'embryon; l'influence étrangère ne se trahit pas au moindre signe, au moindre mot. L'évolution du genre dramatique se continue régulièrement, lente et sûre. Entre la présence des dynasties véritablement grecques, grecques de race et grecques de culture, et l'apparition historique de la poésie dramatique dans l'Inde, s'étend un intervalle de cinq siècles, un abîme. Les plus anciens envahisseurs étrangers qui aient marqué dans la théorie comme dans la pratique du théâtre leur empreinte vivante sont les Çakas, les successeurs mêmes des Grecs. Il ne reste plus des Grecs qu'un nom vague, sans valeur locale; les Yavanas[1] figurent par habitude dans les énumérations techniques, pêle-mêle avec des races barbares, sans éclat, sans honneur. Les rares vocables qui paraissent préserver leur mémoire, yavanî et yavanikâ, manquent d'intérêt pour l'histoire de la littérature dramatique; l'un désigne une espèce de rideau employé à la décoration de la scène, et aussi à d'autres usages étrangers au théâtre; l'autre s'applique à des amazones chargées de garder la personne du roi et qui paraissent uniquement dans la figuration.

A défaut de faits positifs, les preuves de raisonnement ne sauraient prétendre à établir une certitude, mais elles peuvent fonder une solide probabilité. Les arguments recueillis à l'appui de l'hypothèse grecque se retournent contre elle; les ressemblances signalées s'expliquent naturellement, car elles tiennent aux lois essentielles et fondamentales du genre dramatique. La division du sujet en plusieurs séries de scènes connexes, séparées par un intervalle de temps appréciable, les conventions scéniques qui permettent à l'acteur de parler haut quand le personnage parle bas, de communiquer au public en même temps qu'à son interlocuteur une confidence qu'un tiers placé à côté de lui n'entend pas, sont des procédés

1. Ioniens, Grecs, peuples helléniques.

universels qui appartiennent à la poétique commune de l'humanité. Les autres traits où se marquent de vagues analogies offrent, à les considérer de près, des différences tranchées qui accusent leur originalité. La fable des drames classiques est tirée directement des épopées ou des contes, mis en œuvre et transformés à l'aide de procédés et de ressources empruntés au fonds commun de l'esprit indien, et qui portent tous une garantie incontestable d'origine. Les personnages typiques, en dépit des théoriciens qui les ont arrêtés et raidis à jamais, gardent une expression de vie réelle et locale, et racontent comme des témoins inconscients les destinées du théâtre avant l'ère classique. Le çakâra atteste l'existence et l'inspiration presque nationale de la scène indienne au temps de l'hégémonie indo-scythe ; le viṭa, le vidûṣaka, ainsi que la parade du prologue, perpétuent la mémoire des spectacles populaires, dégagés de prétentions littéraires ou poétiques, et destinés seulement à amuser le vulgaire. L'étude des origines, telles que nous l'avons tentée, se complète et se confirme ainsi : nous saisissons le théâtre en pleine activité, en pleine vie, en pleine sève au IIe siècle, peut-être même au Ier siècle après l'ère chrétienne.

Le raisonnement, comme les faits, dément l'hypothèse de l'influence grecque ; le goût, arbitre douteux, mais contrôle efficace, s'accorde aussi à la repousser. Les littératures savantes de l'Europe, créées ou remaniées sur le modèle des classiques anciens, nous ont familiarisés avec les caractères ordinaires de l'emprunt : il ne se devine pas, il éclate ; il ne se cache pas, il s'avoue orgueilleusement. L'admiration de l'œuvre originale, qui provoque l'imitation, porte l'imitateur à la copier avec une fidélité presque servile ; il peut essayer d'adapter son modèle au goût du temps et du pays, de le naturaliser par une transposition habile ; il ne réussit pas, il ne cherche pas même à en effacer les traits principaux. Les sujets, les sentiments essentiels, l'allure générale de l'action ne se modifient pas. L'œuvre et le souvenir de Guilhem de Castro auraient pu périr, l'inspiration espagnole du Cid n'en aurait pas été moins certaine ; Racine prouverait encore Euripide, si la tragédie grecque devait disparaître un jour.

Les érudits n'auraient pas besoin de recourir à des démonstrations laborieuses; les œuvres parleraient seules. Quand nous aurions échoué à réfuter les défenseurs de l'influence grecque, nous continuerions cependant à nier leurs doctrines; la nature de leurs arguments suffirait encore à les condamner.

LA PRATIQUE DU THÉATRE

La représentation théâtrale n'est pas une condition indispensable en principe au développement du genre dramatique; séparé du théâtre, il se perpétue cependant comme une forme intéressante de la composition poétique, à l'égal de l'épopée ou de l'idylle; soit qu'il ait passé par emprunt de sa patrie dans une littérature étrangère, soit qu'il survive dans sa patrie même à la disparition des jeux scéniques. Le théâtre sanscrit n'a-t-il été jamais qu'un exercice de littérateur? Des juges éclairés sont portés à le croire. L'emploi d'une langue savante, inintelligible sans une forte éducation, réservait les œuvres sanscrites à un auditoire très restreint; les savantes complications du style, le tour subtil de l'expression, l'enchevêtrement des longs composés où se plaît et s'étale l'art de l'écrivain étaient de nature à embarrasser même les plus érudits et exigeaient des efforts longs et soutenus pour livrer leur sens à l'auditeur; la variété des prâcrits demandait aussi des connaissances spéciales, une attention studieuse, un lent déchiffrement. La rapidité de la représentation ne s'accommodait guère à ce travail de cabinet. En outre, les changements fréquents de scène, la richesse de la décoration supposée, l'abondance des accessoires les plus étranges, opposés à l'absence des édifices spéciaux dans l'Inde, prouvent que le poète n'avait pas à tenir compte des ressources réelles.

Le sentiment, même converti en raisonnement, n'aboutit guère qu'à des préjugés, et ne tient pas contre le fait. La vie réelle du théâtre sanscrit se manifeste à la fois dans la poétique du drame, dans les œuvres dramatiques, dans les traités d'art théâtral et dans le reste de la littérature. Les théoriciens énumèrent parmi les éléments intégrants du poème

dramatique le chant et la danse avec toutes leurs variétés ; l'un et l'autre y tiennent une place si importante qu'ils sont employés comme principe de classification pour distinguer les genres secondaires et les genres supérieurs ; tantôt ils sont subordonnés à la poésie, tantôt ils la prennent pour auxiliaire. La musique aussi a un emploi régulier, et elle n'est pas restreinte à l'accompagnement ; elle contribue pour sa part à éclairer l'action, et à guider en même temps qu'à émouvoir le spectateur. L'étude des principaux ouvrages dramatiques nous a montré combien les poètes se préoccupent de la scène ; stylistes raffinés, ils ménagent pourtant avec soin les séductions des yeux et des oreilles, et fournissent à leurs interprètes l'occasion de prouver tous leurs talents. Les prologues des drames perpétuent le souvenir de leur première représentation ; l'œuvre nouvelle est presque toujours destinée en principe à rehausser la pompe d'une fête ; un mariage princier, un triomphe, une solennité religieuse sont les circonstances les plus propices au poète comme aux acteurs.

Les indications tirées des ouvrages dramatiques se précisent et se complètent par les traités d'Art dramatique. Le Nâṭya-çâstra de Bharata attend encore un éditeur ; la riche littérature du *saṃgîta* (arts scéniques, musique, chant, danse, etc...) n'est pas même explorée. Les rares textes publiés jusqu'ici sont édités sans critique, sans méthode, et presque sans profit. Nous avons eu recours à quelques manuscrits, mais surtout nous nous félicitons d'avoir recueilli chez les commentateurs des drames un certain nombre de fragments sur la Pratique du Théâtre, qui, réunis et mis bout à bout, ressuscitent le monde et la vie du théâtre dans l'Inde, morts et oubliés depuis si longtemps. Nous ne sommes pas seulement en droit d'affirmer sans hésitation comme sans réserve que les pièces de Kâlidâsa, de Harṣa, de Bhavabhûti ont été composées pour la scène et ont été représentées sur la scène ; nous assistons à la *première* mémorable où Çakuntalâ vit le jour, en présence de Vikramâditya et de ses courtisans.

La fête du printemps approche ; Ujjayinî, la ville aux riches marchands et la capitale intellectuelle de l'Inde, glorieuse et prospère sous un roi victorieux et sage, se prépare à célébrer la solennité avec une pompe digne de son opulence et de son

goût. La saison, la circonstance sont propices aux spectacles dramatiques; le palais de Vikramâditya est hospitalier à la littérature. Mais où trouver une œuvre assez exquise pour satisfaire la délicatesse du roi, de ses Neuf Perles et de toute sa cour? L'auteur applaudi de Mâlavikâ, qui a lutté triomphalement avec le souvenir écrasant de Bhâsa, qui a éclipsé par ses débuts éclatants les rivaux ou les devanciers du vieux maître: Somila, les Kaviputra, et tant d'autres noms célèbres, le poète dont le souple génie s'accommode sans effort au ton de l'épopée ou de l'élégie, Kâlidâsa vient d'achever une comédie héroïque annoncée comme un chef-d'œuvre par la voix de ses amis; elle a pour héros Duhṣanta, pour héroïne Çakuntalâ. L'honneur de représenter un nâṭaka de Kâlidâsa devant le plus illustre souverain de l'Inde provoque bien des compétitions entre les troupes d'acteurs accourues pour la fête à Ujjayinî; mais le poète a ses comédiens, qu'il a éprouvés et dressés à sa manière avec Mâlavikâ. Les comédiens suivront leur poète familier, devenu leur maître et leur ami. La compagnie désignée, le directeur se rend au palais, examine la salle destinée au spectacle; le cordeau à la main, il prend ses mesures, fixe l'emplacement et les dimensions de la scène, et laisse à son second le soin de diriger les travaux d'accommodation. Les rôles sont déjà distribués; le professeur de la troupe surveille les répétitions, style les acteurs et les actrices, corrige le ton, l'expression, l'attitude, souligne les intentions du poète, interprète et complète ses indications: le jeune premier déjà chargé de jouer Agnimitra dans Mâlavikâ doit apprendre à changer ses effets: le héros n'est plus noble et joyeux, il est noble et supérieur; le bouffon tiendra son emploi ordinaire; l'amoureuse, ingénue dans Mâlavikâ, paraît ici tour à tour naïve, innocente, passionnée, épouse et mère. Les personnages secondaires, très nombreux, exigent aussi un travail de préparation. Acteurs et actrices, il est vrai, rivalisent de zèle et d'ardeur; piqués d'honneur, stimulés par l'amour-propre et la vanité, ils ont aussi à cœur d'assurer à Çakuntalâ une interprétation digne d'elle. Leur solide instruction, leur goût épuré reconnaissent les qualités maîtresses de l'œuvre, l'habileté de l'intrigue, le juste équilibre des sentiments, la fraîcheur de l'imagination. L'or-

chestre répète les mélodies, les airs de danse, la musique de scène.

La fête du printemps est enfin arrivée; le poète et ses comédiens, inquiets, fiévreux sont venus dès l'aube s'installer dans la coulisse et hâter les derniers préparatifs; les uns pilent la brique rouge, l'orpiment, le blanc, le bleu, le noir pour le fard, les combinent en nuances secondaires et récitent des bénédictions propitiatoires; les autres inspectent et disposent les accessoires du décor, les chars, les armes, les étendards, l'oiseau en terre du petit Bharata, le lionceau modelé, et aussi les costumes, les parures, les guirlandes; on étend sur la scène entre les deux portes de la coulisse un tapis; les musiciens y prennent place, accordent les tambourins, le luth, la cithare, la flûte, préludent, s'exercent les doigts et les lèvres, les assouplissent. Au soleil levant, Vikramâditya entre, suivi des courtisans, et s'asseoit sur son trône; ses femmes restent à sa gauche; à sa droite les rois vassaux accourus pour rendre leurs hommages, les princes, les hauts fonctionnaires, les littérateurs et les savants, groupés autour de Varâha-mihira l'astrologue et d'Amarasimha le lexicographe. La salle resplendit de feux; les pierreries étincellent incrustées dans l'or des colonnes comme dans les diadèmes des rois présents; des étendards bariolés flottent au sommet des piliers. La batterie du tambour annonce l'ouverture du spectacle; un chœur chante la bienvenue, rend hommage aux dieux, aux brahmanes, aux rois. Le directeur récite la bénédiction initiale, se tourne vers la coulisse, appelle une actrice, s'entretient un instant avec elle, lui demande une chanson pour séduire l'auditoire. Tout à coup, les deux jolies figurantes placées devant le rideau de la coulisse en écartent les plis, et Duhṣanta, l'arc et les flèches à la main, paraît monté sur un char; son cocher tient les rênes; lancés à la poursuite d'une gazelle imaginaire, ils simulent par leurs gestes la rapidité de la course; leurs stances pittoresques et descriptives suggèrent à l'imagination un décor que la peinture serait impuissante à tracer. Ils approchent de l'ermitage; le roi descend à terre, congédie le cocher, les chevaux et le char, entend les voix des jeunes filles et se cache. Un mouvement de curiosité agite les spectateurs; fille

d'une Apsaras et création de Kâlidâsa, Çakuntalâ réunit tous les charmes; l'actrice saura-t-elle répondre à l'attente des connaisseurs et réaliser l'idéal? Elle paraît, vêtue d'une simple tunique d'écorce qui semble cacher ses formes et par un contraste habile les embellit encore; la ligne arrondie du visage, les yeux longs, d'un bleu sombre, langoureux, les seins opulents mal emprisonnés, les bras délicats laissent à deviner les beautés que le costume ascétique dérobe. Son attitude, ses gestes, ravissent à la fois les regards et les cœurs; elle parle, et sa voix est un chant. La cour de Vikramâditya frémit d'une émotion sereine et profonde: un chef-d'œuvre nouveau vient d'entrer dans l'immortalité.

LA SALLE. — LA SCÈNE. — LES PRÉLIMINAIRES DU SPECTACLE

L'art dramatique de l'Inde ne connaît pas, soit en théorie, soit en pratique, les constructions monumentales réservées exclusivement, et par leur destination même, aux représentations théâtrales. Invités à jouer devant un auditoire choisi, chez un roi ou chez un riche amateur, les acteurs s'accommodent d'une galerie, d'une cour, etc..., qu'ils transforment aisément pour la circonstance en salle de spectacle. Les palais indiens ont presque toujours une annexe naturellement disposée à ce nouvel usage, la *nâṭya-çâlâ* ou *saṃgîta-çâlâ;* le personnel du gynécée y reçoit les leçons de danse (nâṭya) et de musique (saṃgìta) indispensables à l'éducation des femmes, et de temps à autre le maître y vient constater les progrès et apprécier les talents de son harem. L'ancienne épopée connait ces salles de concert, qui servent parfois de scène aux aventures de ses héros.

Arjuna, obligé par un serment de vivre sous un nom et un costume d'emprunt, se présente au roi Virâṭa comme maître de danse et de chant; Virâṭa le charge d'instruire sa fille, la princesse Uttarâ. Arjuna donne ses leçons dans une salle spéciale que le roi a fait construire[1]. C'est là que Draupadî

1. Mahâ-Bhârata, IV, 11; 22 init.

attire le misérable Kîcaka sous prétexte d'un rendez-vous d'amour, et que Bhîma le tue. Le héros de la Bṛhatkathâ, le roi Vatsa Udayana, détenu prisonnier chez son ennemi Caṇḍamahâsena, est également chargé d'apprendre le chant et la danse à la princesse Vâsavadattâ; le maitre et l'élève s'éprennent l'un de l'autre et s'épousent[1]. Les épisodes de ce genre sont fréquents dans les contes*. La nâṭya-çâlâ doit se trouver près de la porte du palais*. Le Saṃgîtaratnâkara* trace, ou plutôt emprunte aux traités antérieurs l'image idéale d'une salle de spectacle. « La salle doit être bariolée, décorée de fleurs de toute sorte, avec un baldaquin de toutes les couleurs et des piliers enrichis de pierreries. » La salle où la reine Vâsavadattâ prend place avec la religieuse Sâṃkṛtyâyanî pour assister à la représentation dramatique de ses propres aventures est conforme à ce type[2]. Sâṃkṛtyâyanî regardant : « Quel beau spectacle que cette salle de spectacle! l'éclat des pierreries répandues par centaines sur l'or des piliers où s'attachent de larges guirlandes de perles enchante l'œil; des jeunes filles s'y pressent qui surpassent les Apsaras; c'est une salle de spectacle, et l'on dirait le palais aérien des dieux. » La réalité ne répondait que par à peu près à ces descriptions pompeuses; les couleurs vives, les nuances chatoyantes, les fleurs, les drapeaux bariolés, tous ces accessoires d'une fête indienne, paraient la salle à défaut de l'or et des pierreries. Les représentations se donnaient aussi dans une cour intérieure (purâṅgaṇa) : tel est le cas dans le Caitanyacandrodaya; le poète insère dans l'action un acte intercalaire, où le réformateur Caitanya joue un rôle en personne[3]. Si le spectacle était destiné à embellir la fête d'un dieu (yâtrâ), on représentait le drame dans le temple même, devant la statue de la divinité qu'on voulait honorer et divertir. C'est ainsi que la petite comédie héroïque de Bilhaṇa, Karṇasundarî, fut représentée à Anhilvad (Aṇahillapâṭana) dans le temple de Çântyutsava à la fête du Jina Ṛṣabha[4]. Les temples avaient une salle des bayadères : le

1. Kathâ-S. S., tar. XI sqq.
2. Priyadarçikâ, III, v. 2.
3. Caitan., p. 57.
4. Karṇas., prologue.

nâṭyamandira, grand hangar porté sur des piliers et percé de portes sur toutes les faces[1], qui se transformait alors en salle de théâtre; on continue à s'en servir au Bengale aujourd'hui encore pour la représentation des yâtrâs[2].

Appelés à jouer le plus souvent dans une salle de hasard ou même dans une simple cour, les acteurs transportent de ville en ville, de palais en palais, les matériaux et les accessoires de la scène; ils la construisent eux-mêmes à chaque occasion. Le directeur de la troupe dirige le travail et surveille l'exécution; il est l'architecte (*sûtradhâra*) de son théâtre. M. Tagore résume ainsi les préceptes relatifs à la construction de la scène : « On purifie le sol, on offre le bali, et on pratique ensuite une excavation pour poser les fondations, puis on élève les piliers. Il faut choisir un jour heureux et favorable, un moment astronomique de bon augure pour élever les piliers : ils peuvent être en acacia, en or, en panasa (arbre à pain) ou en santal rouge; le haut est creux, le bas solide et bien raboté. Après un jeûne de trois jours, le directeur fixe le pilier choisi d'après les règles et lui adresse cette prière : « Comme l'inébranlable Meru, comme l'inébranlable Himâlaya, comme l'inébranlable Mahendra, sois inébranlable ! » Le pilier doit être enfoncé à mi-hauteur dans la terre; on jette du sable en grande quantité tout autour de la base. La dimension de la scène varie avec la pièce à représenter. Une largeur de vingt mains (20×18 pouces, environ 10 mètres) est une heureuse mesure[3]. Il ne faut pas planter de pilier au milieu de la salle. La plate-forme est en bois; on perce des fenêtres dans la toiture, on l'orne de statues, de coupoles, de drapeaux, d'arceaux, de fleurs en guirlandes. La partie inférieure est carrelée et revêtue de stuc. Il ne faut pas que le plancher soit glissant pour éviter les faux pas aux acteurs[4].

La scène est fermée au fond par un rideau (*yavanikâ, tiraskariṇî, kâṇḍapaṭikâ, apaṭî, pratisîrâ*) qui la sépare du foyer (*nepathya*). Le rideau est en étoffe fine; sa couleur doit

1. Raj. Mitra; *Antiq. of Orissa*, I, 33.
2. Nisikanta Chattopadhyaya, *Essays*, p. 40.
3. Cf. Saṃgîta-Dâm., 39[a].
4. Eight principal Rasas, p. 60.

être en harmonie avec le sentiment principal de la pièce[1] : blanche, pour un spectacle érotique ; jaune, s'il est héroïque ; sombre, s'il est pathétique ; bariolée, s'il est comique ; s'il est tragique, noire ; s'il est horrible, sombre ; s'il est violent, rouge ; noire enfin, s'il est merveilleux. Certaines autorités permettent l'emploi du rideau rouge dans tous les cas. Le rideau est tombant tant que les acteurs sont en scène ; lorsqu'un personnage entre, deux jeunes filles que leur beauté désigne à cet emploi soulèvent le rideau pour lui donner passage. C'est cette manœuvre qu'on appelle *dhṛtir yavanikâyâs*[2]. Quand l'entrée est précipitée, brusque, c'est le personnage lui-même qui écarte le rideau violemment (*apaṭîkṣepeṇa*). Telle est au VI[e] acte de Çakuntalâ l'entrée du chambellan quand les deux servantes se mettent à chanter malgré la défense du roi.

La scène communique par deux portes[3] avec le *nepathya-gṛha* : la coulisse, les loges d'acteur et le foyer. Le nepathya-gṛha est placé à l'ouest de la scène et couvre le tiers de la superficie totale[4]. La scène est située en contre-bas du foyer ; l'acteur descend en scène (*raṅgâvatarana, raṅgâvatâraka, °târin*). Le mot sanscrit nepathya est peut-être une forme à demi-prâcritisée de naipathya, dérivé régulier de ni-patha, qui signifierait « chemin de descente* » ; Weber, qui a émis cette hypothèse sur l'origine du mot, en déduit à tort que le niveau du foyer était inférieur à celui de la scène. La leçon naipathya substituée à nepathya dans les manuscrits du sud de l'Inde[5] appuie l'étymologie proposée. Râjaçekhara mentionne dans le Bâla-Râmâyaṇa une « seconde coulisse » (*dvitîyane-pathye, p. 169*) : Râvaṇa assiste dans son palais à une représentation dramatique ; les personnages de ce drame intercalaire paraissent sur une scène construite sur la scène même, et cette seconde scène a sa coulisse propre, d'où un héraut de cour, invisible, adresse un salut poétique au roi Janaka.

1. Tagore, ib., p. 59.
2. V. Bhar. cité dans l'App. (376) sur le pûrvaraṅga.
3. Bharata, II, et XXXIII cité dans Grosset, *Musique hindoue*, p. 80, n. 10.
4. Tagore, 60.
5. Bollensen, *Mâlavikâ*, p. 155.

Quand les préparatifs sont terminés, le personnage qui offre la représentation (*sabhâpati*) entre dans la salle avec ses invités (*sabhâsadas*). Les traités techniques ne manquent pas d'énumérer les qualités idéales des spectateurs. « Le sabhâpati[1] est galant, libéral, habile à discerner le mérite chez l'acteur, prompt à en saisir la moindre apparence, l'esprit curieux, disert, sans jalousie, adroit à plaisanter, réfléchi, profond, instruit dans tous les beaux-arts, versé dans tous les ouvrages techniques, avide de gloire, affable; il devine la pensée d'autrui ; il a la mémoire solide ; il sait apprécier l'orchestre; il témoigne sa satisfaction par des cadeaux généreux ; il connaît les variétés de la danse mimée ou rhytmée; il voit d'un seul coup d'œil l'excès ou le défaut; il juge avec compétence et impartialité; il a le sens du beau et l'émotion vive; il est sincère, noble, fidèle à ses affections, reconnaissant, compatissant, vertueux, ennemi du mal, ami de la science. Tel est le véritable sabhâpati. » « Les sabhâsadas[2] sont curieux, impartiaux, attentifs, diserts, instruits dans les règles, prompts à reconnaître le fort et le faible d'une œuvre, disposés au respect, sans orgueil ; ils s'entendent aux parties de l'orchestre, aux sentiments et à leur expression, rebelles à la médisance, aimables, inaccessibles à l'envie, largement ouverts à toutes les impressions. » « Le vrai spectateur[3], c'est celui qui est heureux quand le héros est heureux, triste quand il est triste, colère quand il est colère, effrayé quand il est effrayé. » Le président de la compagnie et ses invités, introduits dans la salle, se placent dans un ordre fixe et réglé. « Le sabhâpati[4] s'asseoit sur un trône splendide; à sa gauche les femmes du gynécée; à sa droite les grands; derrière les grands, le trésorier et les principaux fonctionnaires ; près d'eux les savants versés dans les connaissances pratiques et sacrées, et aussi les poètes au goût fin et délicat; les astrologues et les médecins sont au centre de ce groupe. A gauche, les ministres et le reste des

1. Saṃgîtaratnâk*.
2. Âdibhar*.
3. Bharata*.
4. Saṃgîtaratn*.

courtisans. Tout autour, de sémillantes beautés employées au service du harem. Devant le maître, les brahmanes ; derrière lui, les porteuses de chasse-mouches, élégantes et gracieuses. En avant, à main gauche, les récitants, les panégyristes éloquents et savants. Les gens de service s'assoient tout à l'entour. Des gardes, l'épée à la main, veillent sur le maître pendant la représentation. » « Il ne faut pas admettre dans la salle les ignorants, les Barbares, les gens de basse condition et les hérétiques[1]. »

Les spectateurs placés, le préambule de la représentation commence ; il comprend une série d'actes et de rites religieux destinés à écarter tous les obstacles ; l'ensemble en est désigné sous le nom de *pûrvarañga :* le Daça-Rûpa (III, 2 com.) explique ce mot par l'adverbe *pûrvam*, d'abord, et la racine *raj,* satisfaire, égayer : c'est là, dit-il, qu'on a la première satisfaction (pûrvaṃ rajyate) ; c'est, en d'autres termes, la salle du théâtre. La Bhâva-prakâçikâ complète cette explication : l'amphitryon, ses hôtes, le public, les chanteurs, les musiciens, les acteurs et les actrices s'y donnent réciproquement du plaisir[2].

Les éléments du préambule sont au nombre de vingt-deux[2] : 1) Le *pratyâhâra,* la batterie de tambour qui correspond à nos trois coups. Dans l'acte embryonnaire intercalé Caitanya-candrodaya, III, p. 56, Premabhakti et Maitrî se rendent ensemble à un spectacle donné par Kṛṣṇa, incarné sous la forme de Caitanya. Elles entendent tout à coup le tambour, les cymbales, etc.... dans la coulisse et Premabhakti s'écrie : « Tiens ! le pûrvarañga commence : voilà le pratyâhâra. » C'est à ce moment qu'on dépose le tapis (kutapa-vinyâsa) où l'orchestre doit prendre place. — 2) L'*avataraṇa,* la descente sur scène ; les chanteurs sortent de la coulisse par les deux portes et se disposent avec les musiciens sur le tapis. Le tambour[3] se place face à l'est ; les tambourins se mettent à sa gauche ; à sa droite, face au nord, le chanteur ; à la gauche du chanteur, le luth ; à droite du luth, la cithare et la flûte. Le

1. Tagore, 61.
2. Bh. V, 9 sqq., cité *Ind. Studien*, XVI, 104-5.
3 Bh. XXXIII, cité dans Grosset, *Musique hindoue*, 80, 10.

chœur fait face au coryphée. — 3) L'*ârambha,* le commencement; le chœur décrit un tour en chantant. — 4) L'*âçravaṇâ;* les musiciens préparent (accordent?) leurs instruments. — 5) Le *vaktrapâṇi;* ils se mettent en état (purifient?) la bouche et les mains (pour les instruments à vent et à percussion). — 6) La *parighaṭṭanâ;* ils accordent les instruments à cordes. — 7) La *saṃsvadanâ,* pour se faire la main, l'assouplir. — 8) Le *mârga,* qui est triple: citra, vârtika, dakṣiṇa. — 9) 10) 11) Les trois espèces d'*âsârita*: *jyeṣṭha, madhya, kaniṣṭha.* — 12) Le *gîtaka,* concert vocal, chœur. — 13) Le *tâṇḍava,* danse d'homme. — 14) L'*utthâpana.* — 15) Le *parivartana.* — 16) La *nândî,* bénédiction propitiatoire. — 17) 18) *Çuklâvakṛṣṭe.* — 19) Le *raṅgadvâra**, véritable commencement de la représentation; c'est là que commence l'œuvre du poète; c'est là aussi qu'on emploie pour la première fois la voix et le geste à l'expression d'un sentiment. — 20) La *câri,* allures amoureuses? — 21) La *mahâcâri,* allures tragiques? — Le 22e élément est incertain.

Si minutieuse et compliquée que soit cette énumération, elle paraît être incomplète. Nous trouvons dans d'autres textes la mention d'autres rites: l'hymne aux dieux protecteurs des régions célestes (*dikpâlastuti*) et l'hommage à la bannière d'Indra (*jarjarapûjâ*). On prend un roseau qui a cinq nœuds, et appelé jarjara (percé); on peint en blanc la section supérieure, en bleu sombre la suivante, en jaune la troisième, la quatrième en rouge, et la dernière en nuances bariolées; on y attache des drapeaux de toute couleur; puis on adresse la prière à Gaṇeça, dieu qui éloigne les obstacles, et aux dieux qui veillent sur les points cardinaux*.

La préparation du fard prend également un caractère religieux: on emploie comme fard l'arsenic jaune, le noir de fumée, le rouge. Quand l'acteur prend l'arsenic jaune, il prononce la formule suivante: « C'est pour servir à farder que Svayaṃbhû t'a créé; puisses-tu me donner la réussite de mes désirs. » Il met alors sur une planchette de l'arsenic et de la brique, il les réduit en poudre fine, les mêle avec la main, et s'en farde ensuite*. Enfin, quand le soleil est à peu près levé[1],

1. *Uditabhûyiṣṭha*, Mâlatî. prol.; Kaṃsavadha, prol.; Karṇasun-

les sons de la dhruvâ annoncent l'entrée d'un personnage; le régisseur (*pâripârçvika*) entonne un chœur avec toute la troupe[1]; le directeur récite la bénédiction préliminaire (nândî)[2]. Le spectacle commence.

LA TROUPE. — LES ACTEURS

Le personnage principal d'une troupe d'acteurs (naṭavarga, naṭyâ), est le directeur, *sûtradhâra* (porte-cordeau, architecte[3] qui dirige la construction de la scène) : « Les instruments de musique[4], les traités techniques, les nombreux dialectes, l'art de gouverner, le commerce des courtisanes, les ouvrages sur la poétique, les allures, les façons, la rhétorique, le jeu dramatique, les arts industriels, la métrique, les planètes, le zodiaque lunaire, le parler local, la terre, les contrées, les pays, les montagnes, les habitants, l'histoire ancienne, les généalogies royales : voilà ce que doit savoir le sûtradhâra. Il écoute attentivement les leçons de théorie et de pratique, et sa mémoire les enregistre avec fidélité; puis il les transmet à son tour à d'autres. Telles sont les qualités qu'il doit acquérir; écoutez maintenant ses qualités naturelles : Il a de la mémoire, de l'esprit, de la dignité, de la noblesse; il est ferme, honnête, bien portant, aimable, patient, maître de lui, aimable en paroles, véridique, courtois et sans cupidité. » C'est lui qui accomplit toutes les cérémonies du pûrvaranga, qui récite la nândî; il est le personnage obligé du prologue; enfin il est le grand premier rôle de la pièce. Dans Mâlatîmâdhava, il représente Kâmandakî, la religieuse bouddhiste qui mène l'intrigue; dans Ratnâvalî, il joue le roi Vatsa. Il est, en général, marié avec une actrice de la troupe[5] qui gouverne

darî et Dhanaṃjayavijaya, le directeur décrit l'aurore qui se lève; Priyadarç. III, p. 27, l. 17 « atikrântâ saṃdhyâ » dans le garbhâṅka.

1. Caṇḍakauç., prol.; « kiṃ nârabhyasi saṃgîtakaṃ kuçilavaiḥ saha? »; id. Veṇî. prol.
2. V. sup. 131 sqq.
3. V. sup. p. 373.
4. Bh. XXXIV, 94 sqq.*
5. On rencontre le féminin *sûtradhârî* sous la forme prâcrite deux

le ménage[1] dans l'intervalle des représentations, et qui, malgré son emploi dramatique, ne néglige aucun de ses devoirs domestiques. Elle a soin de préparer le repas de son époux (Mṛcch.), de conjurer par de bonnes œuvres les dangers qui le menacent (Mudrâr.); elle pousse l'affection conjugale jusqu'à s'imposer un jeûne pour obtenir dans une autre existence le même époux (Mṛcch.). Sa vie est pourtant assez pénible; il lui faut être prête à jouer, quand la pièce commence, quels que soient ses chagrins personnels : tantôt c'est le fiancé de sa fille qui est parti pour un pays lointain, et qui ne revient pas au jour du mariage (Ratnâv.); tantôt c'est un misérable comédien qui prend un déguisement pour lui enlever sa fille (Jânakîpar.)*

Le sûtradhâra est assisté dans ses fonctions par deux subalternes : le *sthâpaka* et le *pâripârçvika*. « [2]Quand le sûtradhâra a achevé les cérémonies du pûrvaraṅga, il sort; le sthâpaka entre alors en prenant telle ou telle attitude (sthânaka) et il asseoit (âsthâpayati) le sujet de la pièce. Il indique, soit par son costume, soit par son langage, la nature du sujet, s'il est divin, humain, ou mixte, l'intrigue, la situation ou le personnage qui va paraître. » La pratique constante du théâtre est en désaccord avec les théoriciens; le sthâpaka ne paraît pas dans un seul des prologues connus*. Son rôle théorique est toujours assigné expressément au sûtradhâra par tous les manuscrits. Cependant le Daça-Rûpa et le Sâhitya-Darpaṇa continuaient à copier servilement les prescriptions de leurs devanciers, comme si les usages étaient demeurés immuables; seul le commentaire indique parfois les changements introduits par le temps; nous savons ainsi que les cérémonies du pûrvaraṅga, si compliquées chez Bharata, étaient réduites à la nândî seule au temps de Viçvanâtha, et que les fonctions réparties jadis entre le sûtradhâra et le sthâpaka étaient dévolues au sûtradhâra seul[3]. Rien ne permet d'établir, même avec l'approximation la plus large, l'époque de

fois dans la Mṛcchakaṭikâ: navanâḍaadaṃçanuṭṭhitâ çuttadhâlivva, p. 52 et 58.

1. Gṛhiṇi, Mṛcch. Mudrâr. Karṇasund., etc.
2. D. III, 3, et Aval.; S. 283*.
3. S. 283.

cette transformation ; elle paraît antérieure à tous les drames classiques. L'explication figurée et quasi-symbolique du nom du sthâpaka, répétée par tous les théoriciens, donne à croire qu'ils en ignoraient le sens réel. Si le sûtradhâra était l'architecte de la scène, s'il portait le cordeau et traçait les plans, le sthâpaka était sans doute une sorte de contre-maître (sthâpay°, construire), qui exécutait l'ouvrage et qui disposait tous les accessoires. L'analogie de leurs fonctions a peut-être déterminé les théoriciens à partager le prologue entre ces deux personnages.

« Le pâripârçvika[1] (*a latere, régisseur*) a les qualités du sûtradhâra, mais à un degré moindre ; il joue les personnages moyens (madhyamâ prakṛti, v. inf.). » Il paraît constamment dans le prologue à côté du directeur (Vikram., Mâlavik., Mâlatî., Veṇî., Karpûram., etc...). Il reçoit ses ordres et les transmet aux acteurs ; c'est lui qui dirige les chœurs (Veṇî., Caṇḍak.). Il donne au sûtradhâra, lorsqu'il lui parle, le titre de bhâva (maître, docteur), et le directeur l'appelle mârṣa (ou mâriṣa)[2].

Pour être un simple comédien, les qualités exigées sont encore assez difficiles à réunir[3] : « Il faut de la fraîcheur, de la beauté, un visage large et agréable, des yeux longs, des lèvres rouges, des dents jolies, un cou rond comme un bracelet, des bras bien faits, une taille fine, des reins larges, des cuisses puissantes ; il faut du charme, de la grâce, de la dignité, de la noblesse, de la fierté, le teint bien clair ou bien foncé. » L'auteur ne parle pas des qualités morales et sa réserve se comprend aisément. Les acteurs ont été de tout temps notés d'infamie dans l'Inde. Les exemples grammaticaux cités par Patañjali dans son Mahâbhâṣya attestent, dès cette époque lointaine, leur gourmandise et leur goinfrerie (II, 3,67) ; souvent ils recevaient des coups de bâton (III, 2, 127) ; leurs femmes passaient pour être peu farouches : « Quand la femme d'un acteur paraît en scène, demandez-lui : « A qui es-tu ? à qui es-tu ? » Elle répondra toujours : « Je suis à toi, je suis à toi. » (VI, 1,13). La littérature en-

1. Bh. XXXIV, 101*.
2. D. II, 63. — S. 431*.
3. Saṃgîtaratnâk.*

tière confirme le témoignage de Patañjali. « Les artistes ont toujours une effronterie extraordinaire; mais celui qui vit de la scène et du théâtre les surpasse encore tous[1]. » Les lexiques donnent sans malice comme synonyme usuel de naṭa, de çailûsa, etc..., des mots comme jâyàjîva, « qui vit de sa femme », etc... Dans la vieille épopée de Vâlmîki, Sîtâ accuse Râma de vouloir la livrer à d'autres, et elle le compare à un comédien (II, 30,8). La loi sanctionne ces mœurs en instituant une peine spéciale et fort atténuée pour l'adultère commis avec la femme d'un acteur, « car ces gens-là envoient leurs femmes à d'autres, ou encore ils se cachent pour les laisser se prostituer[2]. » Les acteurs forment, dans l'organisation sociale du brahmanisme, des castes impures et méprisées. Le code de Viṣṇu (XVI, 8) assigne la profession d'acteur (raṅgâvataraṇa) à la caste des Âyogavas issue du mariage illégal contracté par un Çûdra avec la fille d'un Vaiçya. Baudhâyana (II, 1,2,13) énumère parmi les péchés mineurs (upapàtakas) la profession d'acteur (raṅgopajîvana) et de maître d'art dramatique (nâṭyâcâryatâ). Hormis les cas de détresse, les brahmanes ne doivent pas manger des aliments offerts par un acteur[3] : le sûtradhâra, dans le prologue de la Mṛcchakaṭikâ, obligé de chercher dans Ujjayinî un brahmane qui consente à accepter son invitation, désespère d'en rencontrer dans une ville si riche. Enfin le témoignage d'un acteur n'est pas reçu en justice[4].

Cependant, en dépit de la loi et des préjugés, les gens de théâtre obtenaient souvent, grâce au prestige de leur art, la protection, l'amitié et la faveur des rois. Le dernier des rois de la race de Raghu chantés par Kâlidâsa, Agnivarṇa, se plaisait à rivaliser dans son palais avec les acteurs les plus habiles[5]. Un autre héros de Kâlidàsa, le roi Agnimitra, si épris de musique et de danse, eut un fils, Vasumitra, qui hérita des goûts paternels et qui les expia cruellement. « Il aimait follement les danses des femmes (lâsya); un jour,

1. Kuṭṭanîmata, v. 855.
2. Manu VIII, 362.
3. Manu IV, 215, Yâjñavalkya I, 161.
4. Manu VIII, 65; Yâjñ. II, 70.
5. Ragh. XIX, 36.

Mitradeva le surprit au milieu de ses comédiens (çailûṣa) et lui trancha la tête avec son épée[1]. » Bhartṛhari, dans une de ses stances morales (III, 57), s'écrie : « Nous ne sommes point des acteurs (naṭa), ni des libertins beaux-esprits, ni des chanteurs, nous ne savons pas tenir des propos malséants ; qui sommes-nous donc pour voir le roi ? » Les rapports des gens de théâtre avec les gens de lettres portent souvent l'empreinte d'une familiarité cordiale. Bâṇa nomme parmi ses camarades (*vayasya*) les deux chanteurs (gâyana) Somila et Grahâditya, les flûtistes (vâṃçika) Madhukara et Pârâvata, le maître de musique (gândharvopâdhyâya) Durdaraka, le danseur (lâsakayuvan) Tâṇḍavika, l'acteur (çailâliyuvan) Çikhaṇḍaka, l'actrice (nartakî) Hariṇikâ[2]. Dans le prologue de Mâlatî-mâdhava (l. 36), le directeur, après avoir énoncé la brillante généalogie de Bhavabhûti, ajoute : « L'affection (*sauhṛda*) naturelle du poète pour les acteurs l'a porté à nous remettre son nouveau drame ». Dans le prologue du Mahâvîra, le directeur déclare de même : « Sachez-le bien ; le poète Bhavabhûti est notre ami (*mitradheya*). » Naturellement, les acteurs ainsi admis dans l'intimité des poètes et des rois étaient l'élite de la corporation ; pour représenter une pièce écrite en sanscrit, les interprètes devaient ajouter aux qualités professionnelles une connaissance solide de cette langue si raffinée et si délicate ; les comédiens sanscrits s'élevaient ainsi presque au niveau des écrivains dont ils jouaient les œuvres.

Les actrices (naṭî), comme nous l'avons déjà observé en passant, étaient souvent les légitimes épouses des acteurs ; mais les liens légaux ne suffisaient pas à les enchaîner dans le devoir. Elles tiraient parti, en général, de leurs charmes personnels autant que de leur talent dramatique ; le prestige de la scène était un moyen plus puissant d'exciter et d'amorcer les cœurs. On les classe toujours sur la même ligne que les courtisanes, ou plutôt elles ne sont qu'une variété de cette famille si grande dans l'Inde. L'héroïne de la Mṛcchakaṭikâ, la courtisane amoureuse Vasantasenâ, assez séduisante pour vivre de sa seule beauté, n'en a pas moins étudié et même

1. Harṣacarita.
2. Harṣacar. 31.

pratiqué le théâtre. Lorsqu'au premier acte elle fuit devant Saṃsthânaka, et lui échappe à la faveur de l'obscurité, l'imbécile amant, croyant la tenir, saisit par les cheveux l'esclave Radanikâ ; elle crie, et il s'étonne d'entendre une autre voix : « N'en soyez pas trop surpris, reprend le viṭa ; à paraître en scène (raṅgapraveça), à étudier les beaux-arts, et à s'exercer aux moyens de tromper, elle a appris à bien jouer de la voix. » (v. 42). En traversant la quatrième cour du palais de Vasantasenâ, Maitreya y rencontre des courtisanes occupées à jouer des cymbales, de la vìṇâ, à chanter ; d'autres « apprennent à réciter des pièces de théâtre[1]. » Un passage curieux du Daçakumâra décrit l'éducation idéale de l'actrice[2]. La belle Kâmamañjarî a gagé de séduire un ascète établi près de Campâ ; elle feint de renoncer au monde et va rejoindre l'anachorète. Sa mère « dont elle est la seule ressource » vient la réclamer. « O vénérable, dit-elle, ma fille, ton esclave, m'accuse d'avoir mal agi envers elle. Ma faute, c'est d'avoir rempli mon devoir. N'est-ce pas le devoir d'une mère de courtisane de veiller, dès sa naissance, à former ses membres, à développer ses charmes et ses forces, à embellir son teint, à ouvrir son intelligence, à maintenir en équilibre les humeurs, l'appétit, et l'organisme au moyen d'une nourriture sagement mesurée ; à lui montrer rarement son père même, passé cinq ans ; à l'anniversaire de sa naissance et aux jours fériés, il faut célébrer en sa faveur des cérémonies propitiatoires ; il faut lui donner un professeur d'art érotique avec les sciences auxiliaires, la dresser à la danse, au chant, à la musique, à l'art dramatique, à la peinture, aux goûts, aux parfums, aux fleurs, et encore à l'écriture, à la prononciation ; puis lui donner une simple teinture de grammaire, de logique, d'astronomie ; les professions, les finesses de la plaisanterie, les jeux veulent une étude approfondie ; reste alors à chercher un homme de confiance qui lui apprenne patiemment les raffinements du plaisir. Aux processions, aux fêtes publiques, on l'exhibe en grande toilette avec une suite nombreuse ; a-t-elle l'occasion de paraître dans un concert,

1. Naṭṭaaṃ pâṭhianti, IV, p. 70, l. 3.
2. Daçakum. II, p. 39 sqq.

on gagne d'avance le suffrage de plusieurs connaisseurs pour lui assurer le succès ; on fait publier son nom en tous lieux par des artistes appréciés ; on charge des comédiens, pîṭhamardas, viṭas, vidûṣakas, et des religieuses de prôner dans toutes les réunions mondaines sa beauté, son caractère, ses connaissances, sa grâce, son charme. » Ainsi les mères d'actrices avaient, dans l'Inde, inventé jusqu'aux claqueurs même et devancé la réclame.

L'uniformité des pièces indiennes entraînait une distribution fixe des emplois dans la troupe. Il fallait, du côté des acteurs, un amoureux (*nâyaka*), un bouffon (*vidûṣaka*), un bel esprit (*viṭa*), et, parmi les femmes une amoureuse (*nâyikâ*), une confidente (*sakhî*). Les autres emplois n'avaient pas de titulaires fixes. Les indications des prologues sur la répartition des rôles sont malheureusement peu nombreuses : dans les deux nâṭikâs du roi Harṣa qui ont l'une et l'autre pour héros Vatsa Udayana, le sûtradhâra jouait le rôle du roi ; son frère puîné représentait le ministre Yaugandharâyaṇa dans Ratnâvalî, et le chambellan du roi Dṛḍhavarman dans Priyadarçikâ. Dans Mâlatî-mâdhava, le sûtradhâra jouait la religieuse bouddhiste Kâmandakî, et le pâripârçvika Avalokitâ, l'élève de la religieuse. Il ne faut pas se hâter d'en conclure que les rôles de femmes étaient toujours tenus par des hommes. Le personnage de l'actrice dans les prologues et la fréquente mention des actrices dans les textes contredisent nettement cette supposition ; des documents formels la condamnent. Le personnage de Vâsavadattâ dans l'Udayanacarita (Priyad. III, garbhâṅka) est tenu par Âraṇyakâ, tandis qu'une autre suivante de la reine, Manoramâ, doit représenter Vatsa ; mais, à l'insu de Vâsavadattâ, c'est le roi en personne qui joue son propre rôle. La représentation de Ratnâvalî décrite par Dâmodara montre également une actrice chargée du rôle de l'héroïne. Si la religieuse et son élève étaient représentées par des acteurs, l'exception est bien naturelle ; ces deux personnages n'avaient de féminin que le costume ; leur caractère et leurs allures permettaient de les assimiler sans violer les convenances ou le goût à des rôles masculins.

Ainsi organisée, la troupe courait le pays en quête d'occa-

sions favorables : les changements de lune, le sacre d'un roi, une procession, une pompe religieuse, un mariage riche, le retour d'une personne chère, la prise de possession d'une ville ou d'une maison, la naissance d'un fils ne se fêtaient pas dignement sans une représentation dramatique[1]. Les spectacles prenaient quelquefois le caractère d'un véritable concours entre plusieurs compagnies. Les auteurs de drames ramaïques aiment à fonder leurs prologues sur des rivalités de ce genre, qui donnent au spectateur un avant-goût des luttes héroïques entre Râma et Râvaṇa. « Il faut traiter avec honneur le public réuni à la procession de Puruṣottama ; un acteur venu de je ne sais quel pays et nommé Kalahakandala (Brandon-de-Discorde) donne constamment des représentations où abondent le tragique, le terrible, l'horrible, le merveilleux et qui troublent violemment le monde. Aussi ai-je reçu comme une faveur l'ordre de jouer un drame où s'expriment et se manifestent des sentiments que le spectateur préfère. Moi, le disciple de Bahurûpa qui professait le Nâṭyaveda, moi, Sucarita, natif du Madhyadeça, je suis vraiment un homme heureux ! Car — Satisfaire le public, c'est le plus cher désir du comédien ; si un autre a dérobé sa faveur, je saurai la reconquérir ![2] » Le prologue du Bâla-Râmâyaṇa part d'une donnée analogue : « Vous savez sans doute la promesse de Dhûrtila, le professeur d'art dramatique (nâṭyâcârya) : « Qui saura, a-t-il dit, dans une œuvre où dominent l'héroïque et le merveilleux montrer un talent extraordinaire aura ma fille en mariage, car elle est accomplie dans l'art dramatique et la danse. » Déjà le comédien Raṅgavidyâdhara est venu du Midi (Dakṣiṇâpatha) pour concourir, et il a échoué. Je veux à mon tour subir l'épreuve. » Râjaçekhara transporte ce prologue, presque sans modification, dans le Pracaṇḍapâṇḍava : Raṅgavidyâdhara promet sa fille à l'acteur qui interprètera dignement le drame ; le sûtradhâra se présente avec ses quatre frères pour concourir contre ses cent cousins. L'émulation se transformait parfois en concurrence déloyale, si on en croit le prologue du Prasanna-Râghava :

1. Saṃgîtaratnâk*.
2. Anargha-Râgh. prologue.

« Mon frère Guṇârâma, après avoir représenté le Haracâpâropaṇa devant le roi Ratijanaka, en a reçu comme témoignage de satisfaction le titre de Raṅgavidyâdhara. C'est une gloire à laquelle il tient; mais voici qu'un misérable comédien du Midi se fait passer pour Guṇârâma et dérobe à mon frère sa chère réputation. Guṇârâma, dès qu'il l'a su, est parti pour le Sud; et maintenant, à ce que j'ai appris, il s'est lié d'amitié avec un chanteur nommé Sukaṇṭha, et il remporte avec lui de grands succès dans les cours du Dekkhan. » Jayadeva n'a imaginé cette histoire que pour préparer le public à l'intrigue de son drame, mais il ne l'aurait pas inventée si elle avait choqué trop ouvertement la vraisemblance.

LA MISE EN SCÈNE

Le matériel scénique n'était guère de nature à embarrasser la troupe dans ses continuels déplacements. Les accessoires du spectacle étaient partagés en quatre catégories * : *pusta, alaṃkâra, saṃjîva et aṅgaracanâ.* Les roches, les véhicules, les chars célestes, les cuirasses, les boucliers, les armes, les étendards et tous les ouvrages analogues s'appellent le pusta (travail de modelage). Les guirlandes, les parures, les vêtements, tous les ornements qui se portent sur le corps rentrent dans l'alaṃkâra (ornement). Tout ce qui paraît de vivant sur la scène est désigné par saṃjîva (vivant). L'aṅgaracanâ (arrangement des membres) consiste surtout dans le fard, etc. Ces quatre éléments concourent à la représentation matérielle (âhârya abhinaya). Mais l'usage des décors semble étranger au théâtre indien. Les changements de scène qui s'y présentent fréquemment exigeaient, pour être réalisés, un art théâtral arrivé à sa perfection : nous n'avons pas un texte dans la littérature connue qui permette seulement d'en affirmer l'existence réelle. Les longues descriptions poétiques qui remplissent tous les drames semblent au contraire destinées à susciter dans l'imagination le tableau qui ne s'offre pas aux yeux. Enfin la langue du théâtre, dans les indications scéniques, substitue aux verbes qui expriment directement l'action du personnage (p. ex. : Elle arrose l'arbre) une péri-

phrase avec le mot *nâṭay* qui signifie : représenter par des gestes une action (p. ex. l'arrosage d'un arbre). Les commentaires qui développent ces indications prouvent qu'elles étaient exprimées exclusivement par la mimique. Les mots *vṛkṣasecanaṃ nâṭayati* (elle représente l'arrosage d'un arbre), sont ainsi expliqués dans l'Arthadyotanikâ : « Elle dispose d'abord ses mains en nalinîpadmakoça (bourgeon de lotus), elle les croise sans les appliquer l'une contre l'autre, les recourbe en bec de perroquet, et les tourne vers le sol en opposant le revers de l'une au revers de l'autre ; ainsi disposées, elle les ramène vers l'épaule, la tête tombante, le corps légèrement incliné. * » Tandis que Çakuntalâ effrayée fuit devant l'abeille, elle exprime sa crainte par des signes (*bhramabâdhâṃ rûpayati*) : « Elle secoue vivement la tête ; ses lèvres tremblent ; la paume ouverte, les doigts étendus (sauf le pouce qui se recourbe et se fixe à la base de l'index), elle retourne ses mains devant son visage. * » Priyaṃvadâ et Anusûyâ cueillent des fleurs (*kusumâvacayaṃ nâṭayantyau*) : « Leur main gauche est à plat, disposée en arâla, les doigts écartés avec une légère courbure, l'index courbé en arc, le pouce entièrement courbé ; la main droite placée en avant ou sur le côté fait le bec d'oie (haṃsâsya), le pouce, l'index et le médius rapprochés et disposés à la façon des trois feux sacrés, les deux autres doigts écartés et dressés. * » Quand le roi monte en char avec Mâtali (*rathâdhirohaṇaṃ nâṭayati*), il indique cette action au spectateur en élevant successivement les deux jambes et en lançant en avant ses pieds qu'il recourbe *. Un personnage qui parle bas à un autre en présence d'un tiers en avertit le spectateur par le geste du tripatâka : il étend tous les doigts en repliant l'annulaire seul *. Si l'acteur feint d'entendre une voix au dehors et répond à la cantonade, il tourne la tête de côté et il reste le regard fixe *.

Les traités de mimique ne se contentent pas d'enseigner les gestes de convention qui indiquent au spectateur l'action du personnage ; ils décrivent les manifestations extérieures des sentiments avec autant de patience et de minutie que les ouvrages de rhétorique en mettent à cataloguer les sentiments mêmes. Çakuntalâ exprime la honte de l'amour (*çṛṅgâ*

ralajjâṃ rûpayati): « Elle détourne la tête ; ses paupières se rejoignent aux deux bouts; la pupille est baissée et la paupière retombe*. » — Lorsqu'elle souffre du mal d'amour, « sa tête est vacillante, ses regards vagues errent de tous côtés, ses bras et ses mains pendent inertes »; ou bien « elle joint les mains, les doigts entrecroisés, et elle y appuie la joue. *»

L'expression dramatique a encore un auxiliaire important: le costume (nepathya)*; l'influence du costume sur le spectateur est si active que le théoricien Mâtṛgupta lui attribue une saveur poétique spéciale, le nepathya-rasa*. Les quatre couleurs fondamentales qui servent de fard aux acteurs sont: le blanc, le bleu, le jaune et le rouge. En les combinant on obtient de nouvelles nuances, par exemple la teinte pigeon (kapota) en mêlant le blanc et le bleu*. On donne un teint clair ou foncé aux rois; aux personnages heureux on donne le teint clair*. Les Kirâtas, les Barbaras, les Andhras, les Dravidas, les peuples de Kâçi et du Koçala, les Pulindas, les gens du Dekkhan ont le teint sombre; les Çakas, les Yavanas, les Pahlavas, les Bâlhikas sont clairs; les Pâñcâlas, les Sûrasenas, les Mâhiṣas, les Udras, les Mâgadhas, les Aṅgas, les Vaṅgas, les Kaliṅgas ont le teint foncé*. La couleur du costume varie aussi avec les personnages: elle est tantôt claire, tantôt bigarrée, tantôt foncée. Lorsqu'on se présente à un dieu, qu'on célèbre une fête ou qu'on accomplit une observance pieuse, on porte un costume clair. Les dieux, les Dânavas, les Yakṣas, les Gandharvas, les Uragas, les Rakṣas, les rois et les amoureux portent un costume bariolé. Le costume foncé indique un fou, un distrait, un voyageur, une personne souffrante. Les détails mêmes de la toilette sont caractéristiques: par exemple le ministre, le chambellan, le marchand, le bouffon, le chapelain portent des turbans enroulés autour de la tête*.

LA REPRÉSENTATION

Si la pénurie des documents nous oblige à coudre bout à bout des fragments épars pour en tirer quelques informations sur la pratique du théâtre, nous sommes réduits presque aux

seules ressources de l'imagination pour reconstituer l'ensemble d'une représentation dramatique. Peu de textes en parlent; aucun n'en donne une description détaillée[1]. Le passage le plus intéressant se trouve dans le Kuṭṭanîmata (les Leçons de l'Entremetteuse) de Dâmodaragupta. Le poète, qui vivait à la cour de Jayâpîḍa, roi de Cachemire, dans la seconde moitié du VIIIe siècle, décrit une représentation de Ratnâvalî, la nâṭikâ composée par Harṣa de Canoge au siècle précédent. Par malheur, ce poème si curieux est incomplet; le texte en est mal établi, et la représentation s'arrête après le premier acte. « Le maître de danse dit au fils de Siṃhabhaṭa : Daigne regarder un seul acte de la pièce, afin que ma peine ne soit pas stérile. Le prince royal y consentit d'un mouvement de sourcils; le maître alors fit préparer tous les instruments et distribua les rôles. A la fin de l'ouverture jouée par les flûtes, etc., le directeur (*sûtrin*) entre en scène; il a l'air résolu et commence par se gagner le cœur des spectateurs en vantant l'habileté du poète, l'intérêt des aventures du roi Vatsa. Il exécute une dhruvâ qui a huit kalâs comme mesure, en respectant le ton et le temps, appelle ensuite l'actrice et cause avec elle d'affaires domestiques. Lorsqu'il a annoncé l'entrée d'un personnage du drame, il recule adroitement de quelques pas et se retire avec sa ménagère sur un chant de sortie. A propos du kathodghâta (sic corr.), le ministre (Yaugandharâyaṇa) entre alors et annonce qu'un plan compliqué doit assurer l'éclatant triomphe de son souverain; il voit le roi Vatsa monter sur la terrasse du palais pour assister aux gais ébats de la fête de l'Amour, et s'en va travailler au succès de ses combinaisons. Le roi, accompagné de son bouffon, paraît sur sa terrasse et s'étonne du spectacle dont il est témoin; les victoires de son armée réjouissent son cœur. Les yeux épanouis, il regarde avec une surprise joyeuse les danses de ses sujets, et s'écrie : Ami, vois, vois! Enfants,

1. Cf. aussi la représentation du Lakṣmî-svayaṃvara mentionnée dans *Vikram.* (sup. 182-3), et le spectacle joué par les Apsaras devant Çiva et Pârvatî, dans le *Kumâra-saṃ.* (sup. 182); enfin le *Harivaṃça* (sup. 326-329). I-tsing, cinquante ans après le roi Harṣa, rappelle la représentation théâtrale du Nâgânanda au temps de ce prince. (Voir sup. 191.)

jeunes gens, vieillards, belles aux libres allures, sans souci de ce qu'on doit dire et de cè qu'on doit taire, tous dansent avec une joie croissante[1]... Puis deux servantes envoyées par Vâsavadattâ entrent en dansant..... Les yeux agités, le roi pris de curiosité s'écrie: Quel charme de les voir ainsi s'amuser toutes deux! (Description de leurs jeux; 876-880; elles se jouent du bouffon; 881.) Après avoir longtemps joué, elles s'approchent du roi et lui communiquent le message de la fille de Pradyota. « La reine, Sire, vous commande.... »; elles s'arrêtent, se regardent honteuses, et reprennent: « Pardon, vous recommande d'assister à la cérémonie où elle veut rendre hommage à l'Amour. Roi qui ornez la terre, tel est, dit-elle, mon vif désir. » Leur message accompli, elles disparaissent derrière le rideau (yavanikâ-antarite). Le rideau s'écarte (apanîtâtiraskarinî), et voici la reine accompagnée d'une servante qui porte dans ses mains les objets du culte; c'est Ratnâvalî, mais Vâsavadattâ ne le sait point. La reine s'aperçoit de la présence de Sâgarikâ, accuse son monde de négligence, et, toute troublée, dit à Kâñcanamâlâ: « Renvoie cette jeune fille au gynécée, et prends les fleurs et le reste, avant qu'elle tombe sous les yeux du roi. » Kâñcanamâlâ s'approche de Sâgarikâ et lui dit: « Pourquoi es-tu là? Tu as laissé partir Medhâvinî (la perruche). Va-t-en vite, et ne tarde pas. » L'ordre de la reine exécuté, Sâgarikâ remet la perruche aux mains de Susaṃgatâ et reste là pour assister aux rites en l'honneur de l'Amour. « Je m'en vais, dit-elle, regarder, cachée par ce berceau de sinduvâra; je veux voir si l'Amour est honoré ici des mêmes cérémonies qu'au gynécée de mon père. » Elle voit le roi Vatsa pareil au Désir incarné, à l'Amour sous forme humaine; et elle s'écrie: « Gloire au dieu! ».... Un héraut récite alors dans la coulisse: « Il charme les yeux; il a une splendeur intacte; il donne la joie et semble répandre des rayons d'ambroisie; voici qu'à l'heure du soir, les princes de la terre attendent le moment de voir Udayana. » Lorsqu'elle entend cet autre nom, la princesse, au comble de la surprise, rend hommage au roi dans son cœur: « C'est donc lui Udayana, ce roi à qui mon père m'a

1. Kuṭṭanîmata, 866-872. Description de la fête.

accordée! Ah! ce n'est point en vain que le sort m'a contrainte à servir autrui. Tandis que personne ne sait ma présence ici, je me retire bien vite. » Et arrachant à grand'peine ses regards du héros, elle quitte la scène[1]. « Vois, mon ami; la fête de l'Amour nous a si bien ravi le cœur que nous avons laissé passer sans y prendre garde l'heure du crépuscule. La montagne du Levant cache encore l'époux de la Nuit (l'astre lunaire); mais la pâleur de l'Orient le trahit, comme la pâleur de l'amante trahit son secret d'amour[2]. O reine, le lotus de ton visage semble décolorer les lotus, et les abeilles jalouses se couchent en hâte dans leur calice. » Ayant ainsi parlé, le roi fit quelques pas[3] et sortit en sandales* avec tous les personnages. Quand l'acte fut terminé, quand les chants et la musique se turent, le prince..., etc.[4]

Le témoignage de Dâmodara prouve que les œuvres classiques continuaient à être représentées longtemps après la mort des auteurs; les acteurs en renom aimaient à s'y mesurer; les mérites de Ratnâvalî, comme de Çakuntalâ ou de l'Uttaracarita, établis et consacrés par des épreuves répétées, n'avaient plus besoin d'un interprète pour être appréciés à leur juste valeur; la part du comédien ne risquait pas de se confondre avec celle du poète; les qualités ou les défauts du jeu se détachaient nettement sur le rôle et prenaient leur franc relief. Les représentations des pièces sanscrites paraissent avoir été encore assez fréquentes au Cachemire pendant le xiᵉ siècle; Kṣemendra, dans ses conseils pratiques aux aspirants-poètes, les engage à voir jouer les nâṭakas pour se former le goût[5]. Mais brusquement les Musulmans entrent dans l'Inde, renversent les dynasties locales, imposent aux vaincus leurs préjugés et leurs passions; le théâtre créé par la religion nationale est condamné et proscrit par la religion étrangère; il doit disparaître. Les compagnies d'acteurs, privées des riches patrons qui les entrete-

1. Utsasarja raṅgabhuvam.

2. Udayanagâ°, vers entièrement emprunté à Harṣa, Ratnâv. I, v. 25.

3. Citraiç caraṇa-nyâsaiḥ parikramaṃ kṛtvâ.

4. Kuṭṭanimata, 856-906.

5. Kavikaṇṭhâbharaṇa, p. 15.

naient, cherchent asile à la cour des roitelets épargnés, se dispersent, s'évanouissent; les antiques traditions meurent avec les derniers comédiens sanscrits. La production dramatique ne cesse pas cependant; elle continue, toujours abondante, dans les provinces les plus opposées, au Népal et à Tanjore, au Bengale et au Guzerate. Mais, séparé de la scène, le drame s'étiole, s'engourdit, perd son caractère propre. Le mariage, le sacre, la naissance d'un prince hindou provoquent encore une éclosion d'ouvrages prétendus dramatiques, exactement conformes aux règles de Bharata, mais sans intérêt, sans mouvement, sans action, incapables de tenir la scène; si par hasard ils y montent pourtant, c'est pour y étaler cruellement la décadence, ou plutôt la chute de l'art[1]; des savants de cabinet, transformés pour la circonstance en comédiens, déclament péniblement des rôles qu'ils ne savent pas jouer; le public qui les regarde les écoute sans les comprendre: la culture sanscrite a fini avec la liberté de l'Inde; des langues nouvelles, des littératures nouvelles ont envahi le territoire aryen et l'en ont chassée; elle s'est réfugiée dans les collèges et y a pris un air pédantesque. C'est seulement après une longue somnolence qu'une seconde Renaissance rappellera l'Inde à ses vieilles traditions nationales; la religion de Kṛṣṇa viendra, par un second miracle, ressusciter le théâtre mort et par une révolution hardie lui rendra un auditoire naïf et pieux.

1. Cf. le Caitanyacandrodaya, acte intercalaire.

LE THÉATRE MODERNE ET CONTEMPORAIN[1]

Les Yâtrâs

L'histoire du théâtre en langue vulgaire confirme le témoignage formel ou indirect des documents sanscrits. Elle paraît commencer avec le moyen-âge; la littérature maithili, au Behar, connaît des auteurs dramatiques dès les premières années du xve siècle. Mais en réalité les *nâṭaks* des poètes maithilis ou hindis ne méritent leur titre que par la forme de leur composition; écrits sans entente de la scène, sans souci de la représentation, ils copient maladroitement les modèles classiques du sanscrit. Les langues vulgaires ont à peine le droit de les réclamer; les personnages parlent le sanscrit et les prâcrits; le dialecte populaire n'est employé que dans les chants. Les noms de leurs auteurs méritent pourtant d'être recueillis avec piété; si leurs œuvres manquent d'intérêt et de vie, s'ils n'ont pas compris l'inspiration de l'art ancien, ils en ont perpétué le culte avec une fidélité touchante. Leurs essais discrets ont frayé lentement la voie au théâtre moderne; ils ne pouvaient pas secouer brusquement les préjugés anciens contre les langues populaires, mais ils ont eu la gloire de sentir les premiers que le théâtre devait pour ressusciter reprendre contact avec la multitude. Au Behar, Bidyâpati Thâkur composa vers 1400 deux drames maithilis, le Pârijât haraṇ et le Rukmiṇî svayambar; deux siècles plus tard, Deb écrivait (vers 1604) le Deb

1. Le système de transcription dans ce chapitre n'est pas uniforme; obligé de recourir le plus souvent à des documents de seconde main, nous avons reproduit en général la graphie de nos autorités.

Mâyâ Prapañch en hindi; en 1650, Niwâj écrivait une Çakuntalâ[1].

Mais c'est au Bengale que revient l'honneur d'avoir rappelé le théâtre à la vie, en le tirant de ses cadres vermoulus pour le rajeunir et le transformer. Le sentiment artistique du krichnaïsme, qui avait tiré de l'enfance le drame bégayant et l'avait préparé à ses hautes destinées, régénéré par les prédications inspirées de Caitanya, s'incarna une seconde fois par un penchant naturel dans son art préféré. Le théâtre sanscrit lui-même trahit au xve siècle par une vibration nouvelle l'influence vivifiante qui le pénètre. Le prosélytisme par suggestion, mis en scène dans le Caitanyacandrodaya, aboutit par l'intermédiaire des hymnes, des chants, des rondes et des danses à une nouvelle forme dramatique.

Associés aux processions (*yâtrâs*) du culte, ces spectacles en prirent le nom, et ils le gardèrent encore après s'être détachés des cérémonies religieuses pour mener une existence indépendante[2]. Nées du krichnaïsme, les yâtrâs sont restées, pendant une carrière déjà longue d'un siècle, fidèles à leur inspiration originelle : le divin amant des bergères n'a jamais cessé d'en être le héros préféré. Les auteurs ne se sont pas interdit toutefois de sortir du cycle krichnaïte; ils ont emprunté sans scrupule leurs sujets au Mahâ-Bhârata et au Râmâyaṇa. Sur les listes de yâtrâs figurent l'Exil de Sîtâ (Sîtâvanavâsa), l'Enlèvement de Sîtâ (Sîtâharaṇa), la Mort de Râvaṇa (Râvaṇavadha), la Bataille de Kurukṣetra (Kurukṣetra-yâtrâ); le çivaïsme même a prêté parfois ses divinités et ses légendes : témoin les Amours de Çiva et Pàrvatì. Mais les naïfs spectateurs des yâtrâs ne goûtaient pas ces innovations; ils ne se fatiguaient pas d'entendre éternellement les mêmes histoires, de revoir les mêmes personnages. La nouveauté les déroutait; ils aimaient à retrouver comme d'anciens amis les types familiers.

La plupart des yâtrâs n'ont pas survécu aux solennités qui

1. *The modern vernacular of Hindustan*, by G. Grierson, Calcutta, 1889, p. 154.

2. *Die Yâtrâs oder die Volksschauspiele Bengalens*, par Nisikanta Chattopadhyaya, dans ses *Indische Essays*, Zürich, 1883.

les ont fait naître; improvisées pour divertir la multitude des fidèles, elles se servaient de la langue populaire, et ne visaient point aux mérites littéraires qui paraissaient leur être interdits en principe. Elles ne cherchaient à plaire que par des farces grossières et des obscénités. L'auteur anonyme d'une étude sur les Plaisirs au Bengale[1] se déclarait « écœuré de ces spectacles dégoûtants ». Un témoignage récent confirme cette impression : « Les plus ignobles danses que j'aie vues, écrit M. Wilkins[2], s'exécutaient devant l'idole d'une divinité, et passaient pour contribuer à la pompe d'une solennité religieuse. »

La renaissance des études sanscrites et la pratique des drames classiques ont enfin commencé à épurer et à affiner le goût; un auditoire plus délicat s'est déjà formé, qui réclame des satisfactions intellectuelles. Des brahmanes, instruits autant que pieux, se sont proposé de plaire aux lettrés en même temps qu'au vulgaire, et d'employer leur talent au service de la foi et de l'éducation. Sans renoncer au dialecte bengali, ils l'ont enrichi et ennobli par des emprunts fréquents au sanscrit; sans briser les formes traditionnelles de la yâtrâ, ils les ont remaniées et les ont rapprochées du nâṭaka. Applaudies à la représentation, leurs œuvres ont ensuite trouvé des lecteurs enthousiastes, et la littérature bengalie compte maintenant un nouveau genre.

Le plus illustre réformateur de la yâtrâ est Kṛṣṇakamala Gosvâmin, pasteur de la communauté vichnouite à Dacca; il est l'auteur du Svapna-vilâsa (1860), du Divyonmâda (1860), du Vicitra-vilâsa (1874). Les traits originaux de la yâtrâ primitive subsistent dans ces trois pièces; la forme seule a été perfectionnée : le Vicitra-vilâsa est même distribué en cinq actes, avec des scènes régulières, à l'imitation du théâtre sanscrit; mais le fond n'a point subi de modification.

La fable varie à peine dans les yâtrâs; les mêmes personnages reparaissent toujours, quel que soit l'épisode traité. Le héros Kṛṣṇa est entouré de plusieurs amis dévoués ou plutôt dévots à sa personne : Subala, Çrîdâma, Sudâma, etc. Le

1. *Calcutta Review*, XV, 1851.
2. Wilkins, *Modern Hinduism*, 1887, p. 225.

rôle du vidûşaka est supprimé. L'héroïne est Râdhâ, la bergère bien-aimée de Kṛṣṇa; elle est assistée de neuf compagnes fidèles : Lalitâ, Viçâkhâ, Citrâ, Campakalatikâ, Raṅgadevî, Sudevî, Çirṣâ, Tuṅgavidyâ, Indurekhâ. Deux autres bergères, Vṛndâ et Candrâvalî, sont à la fois les amies et les rivales de Râdhâ; leur beauté séduit un instant le dieu, mais elles ne tentent pas de le retenir et s'estiment assez heureuses d'avoir obtenu ses faveurs passagères. La bossue Kubjâ, épouse légitime de Kṛṣṇa, est le souffre-douleur et le bouffon de la compagnie; on la berne, on la dupe, on la raille, on la maltraite; elle expie cruellement l'honneur immérité de son titre. Les belles-sœurs de Râdhâ, Jaṭilâ et Kuṭilâ, tiennent les rôles odieux; elles poursuivent leur parente de reproches, d'insultes et de calomnies. Le dénouement est toujours heureux : quand elle a cherché assez longtemps son bien-aimé, déploré sur tous les modes son infidélité, épié ses traces, couru les bois et les bosquets, confié les chagrins de son cœur à ses amies, Râdhâ retrouve enfin Kṛṣṇa qui la console de sa longue attente.

La variété de langage prescrite par la poétique du drame sanscrit ne se retrouve pas dans les yâtrâs; tous les personnages, quel que soit leur sexe, leur dignité, leur emploi, parlent la langue vulgaire. La musique, le chant et la danse n'ont pas moins d'importance que le dialogue : la yâtra est un opéra-ballet. Les femmes, autrefois admises et admirées sur la scène, n'ont plus le droit d'y paraître; les Hindous se sont laissé entamer par les préjugés des Musulmans; les rôles féminins sont joués par des jeunes gens en travesti. La représentation est ouverte par une bénédiction (*nândî* ou *maṅgalagîta*) chantée en chœur par la troupe avec le poète ou le directeur comme chef. Le directeur (*adhikârin*) adresse ensuite une prière au public pour solliciter sa bienveillance : l'antique parade (prastâvanâ) est réduite à un monologue. La représentation est divisée en trois parties, séparées par des intermèdes grotesques.

La mise en scène est d'une simplicité rudimentaire; le magasin de costumes et d'accessoires tiendrait dans un sac; il y faut quelques vêtements de berger en calicot imprimé ou même en fine mousseline de Dacca, des barbes, des perruques

et des houlettes. La scène est séparée de la coulisse par un simple rideau qu'on manie avec des cordons de tirage. Si le spectacle se donne chez un riche particulier, on élève dans le *nâṭa-mandira* du palais une scène improvisée; s'il se donne dans un temple, comme un plaisir offert au dieu, on place l'idole sur une estrade et les acteurs jouent à ses pieds, sans avoir de scène à construire. Les premiers rangs des spectateurs s'asseoient par terre, les autres restent debout. Les représentations durent, en général, presque toute la nuit, depuis onze heures du soir jusqu'à six ou sept heures du matin[1].

Les rapports officiels continuent à signaler les progrès constants des yâtrâs; le dialogue s'y développe toujours davantage; le chant, la danse, l'acrobatie passent au rang d'auxiliaires secondaires. Les acteurs, sortis en général des basses castes, se travaillent à déclamer pompeusement de grandes phrases bourrées de mots sanscrits[2].

LA RÉSURRECTION DU THÉÂTRE CLASSIQUE

C'est aussi à la patrie des yâtrâs que l'Inde doit la résurrection du théâtre classique[3]. L'année 1857 marque le début d'une ère nouvelle. Babu Asutosh Dev offrit en cette année à l'auditoire d'élite réuni dans son palais de Simla la représentation de Çakuntalâ traduite en bengali. Jouée par des acteurs de hasard ignorants des antiques traditions, la pièce manqua son effet; mais la tentative n'en provoqua pas moins une noble émulation. Babu Kaliprasanna Singh de Jorasanko organisa deux mois plus tard une représentation intime du Veṇî-saṃhâra. Le Babu avait l'instinct du théâtre; il dressa ses acteurs, dirigea leurs études, et remporta un éclatant succès. Encouragé par les applaudissements de ses hôtes, il monta Vikramorvaçî et joua lui-même un des principaux rôles (novembre 1857). Raja Pratap Chandra Singh, qui pos-

1. Nisikanta Chattopadhyaya, *op. laud.;* Wilkins, *op. laud.* p. 225.
2. *Report on books published in India*, 1887.
3. Kissory Chand Mitra, *The modern Hindu drama*, Calcutta Review, 1873.

sédait une fortune énorme, s'intéressa à la tentative et la prit sous son patronage. Il fit construire dans sa villa, à Belgachiya, un vaste théâtre ; Babu Kesar Chandra Ganguli rassembla des acteurs, les forma, surveilla les répétitions ; Kshetramohan Gosain organisa un orchestre ; le Pandit Râmanârâyaṇa écrivit une traduction de Ratnâvalî, qui fut brillamment exécutée, en présence du lieutenant-gouverneur du Bengale, des juges et des magistrats de Calcutta et d'autres fonctionnaires (août 1858). Le Çarmiṣṭhâ-nâṭaka succéda à Ratnâvalî en 1859.

La famille des Tagore, qui rattache sa généalogie à Bhaṭṭa Nârâyaṇa, l'auteur du Veṇî-saṃhâra, concourut puissamment à la résurrection du drame. Raja Jatindra Mohan Tagore donna, dans sa résidence de Pathuriaghatta, une représentation de Mâlavikâgnimitra (1859) ; en 1865 il composa un drame régulier sur les amours de Vidyâ et de Sundara, et il le fit représenter dans son palais. L'histoire de Vidyâ et de Sundara n'est pas moins populaire au Bengale que les aventures de Kṛṣṇa ; elle est également un thème favori des yâtrâs. L'héroïne, Vidyâ, princesse de la maison de Burdvan, impose à ses prétendants un tournoi littéraire et promet sa main au vainqueur. Sundara, prince de Kâñcîpura, jure de triompher. Il a recours aux bons offices d'une fleuriste, entremetteuse par métier, qui lui procure une entrevue privée avec Vidyâ ; le prince et la princesse font assaut de science et de littérature ; Sundara prouve son éclatante supériorité, et l'épreuve finit par un mariage secret. Chaque nuit Sundara se rend à la chambre de la princesse par un souterrain creusé sous la maison de la fleuriste. Vidyâ devient enceinte, sa mère le reconnaît bientôt à des signes certains et elle en informe le roi, Vîrasiṃha. Le roi ouvre une enquête, découvre l'auteur de l'intrigue et le condamne à mort. Mais, au moment de l'exécution, la véritable condition de Sundara se découvre et Vîrasiṃha lui accorde sa fille en mariage. L'histoire est presque identique au roman de Bilhaṇa, et elle en est probablement imitée ; l'une et l'autre sont peut-être aussi des variations sur un thème commun.

Le nom de Sourindro Mohun Tagore, le chef actuel de cette illustre famille, restera éternellement associé à la Renaissance du théâtre indien par la reconnaissance de ses

compatriotes et la justice de l'histoire. Ses publications savantes, généreusement distribuées, lui ont valu avec les plus éminentes distinctions une notoriété universelle. Nous avons invoqué plus d'une fois, au cours de notre travail, son témoignage comme une autorité. Versé comme les maîtres du passé dans la science si compliquée du Saṃgîta, il l'a vulgarisée dans son pays et l'a rendue accessible aux Occidentaux. Son œuvre est trop considérable et trop variée pour être appréciée ici en détail. Nous nous contenterons de rappeler les services qu'il a rendus à l'art dramatique par sa traduction anglaise du Veṇî-saṃhâra, sa traduction bengalie de Mâlavikâgnimitra, sa compilation bengalie du Daça-Rûpa et du Sâhitya-darpaṇa : le Bhâratîya-nâṭya-rahasya (avec une brève analyse de drames assez nombreux en Appendice), ses Huit Principaux Rasas des Hindous, étude théorique de la Poétique du sentiment avec l'application pratique de la musique ancienne, telle qu'elle est enseignée dans les traités techniques, à la déclamation des drames classiques. Créateur d'une école de musique qu'il entretient à ses frais, il prépare pour l'avenir une génération d'artistes qui rendront peut-être une gloire nouvelle à l'art longtemps perdu de Bharata.

Les rénovateurs du drame indien, malgré leur goût classique, n'ont pas essayé de produire sur la scène les chefs-d'œuvre de Kâlidâsa ou de Bhavabhûti dans leur langue originale. Le spectacle eût trouvé trop peu d'amateurs en état de l'apprécier. Les représentations sanscrites ne sont qu'un divertissement d'érudits, comme les tragédies grecques ou les comédies latines dans nos collèges ; c'est ainsi qu'en 1869 les élèves du Government College à Calcutta ont représenté le Veṇî-saṃhâra en sanscrit[1].

L'INFLUENCE EUROPÉENNE

Les spectacles européens, importés par les représentations des troupes anglaises dans les grandes villes, ont déjà commencé à se répandre dans l'Inde. Les drames classiques

1. Târanâtha Tarkavâcaspati, Introd. à son édition de *Mâlavikâ*, p. 2.

et les derniers *grands succès* de l'Occident passent, soit par traduction, soit par adaptation, au répertoire des compagnies locales. Les acteurs engagés à Baroda pour les fêtes du Guikowar, en janvier 1880, jouaient alternativement Çakuntalâ et Târâ; Târâ couvrait, sous son costume mârathî, le Cymbeline de Shakespeare. M. Harold Littledale, qui assistait à ces représentations, en a donné un curieux tableau[1]. Le théâtre élevé pour la circonstance consistait en perches de bambou et en toile. La scène, ensablement badigeonné, formait un ovale de 3 pieds de haut, 20 de large, et 40 de profondeur. Elle était coupée par un rideau de fond sur lequel un peintre avait brossé le combat d'un éléphant et d'un tigre, et décorée d'un proscenium en toile où se voyaient des portraits de héros et de dieux en étrange attirail. Trois montants soutenaient de chaque côté de la scène une rangée de lampes; on avait converti à cet usage un arbre réel et en pleine croissance. La salle était disposée en amphithéâtre: le public était assis en rangées semi-circulaires; les deux premiers rangs avaient des chaises et des fauteuils; le troisième des bancs; le reste était assis par terre. La troupe avait à son répertoire Çakuntalâ et plusieurs adaptations de Shakespeare. La représentation de Târà dura cinq heures trois quarts, de 9 heures 10 du soir à 2 heures 55. A 9 heures le sûtradhâra entre en scène avec deux chanteurs et deux instrumentistes, une cithare et un tam-tam; ils attaquent l'ouverture et chantent une prière à Nârâyaṇa. Le sûtradhâra dirigeait le chœur; M. Littledale compare les chants à des piaillements d'enfants soutenus par une cornemuse et un chaudron. Un instant de silence; puis le bouffon arrive en se dandinant et contrefait le chœur. Le directeur lui adresse des réprimandes, il y répond par des moqueries grossières. On reprend l'hymne, le rideau s'écarte, et Gaṇeça avec sa tête d'éléphant paraît. Il conseille au directeur de célébrer Sarasvatî. Sarasvatî danse un pas rapide. Le chœur reprend l'hymne et la pièce commence.

Les acteurs, pendant tout le spectacle, chiquaient du bétel. Leur jeu consistait plus en déclamation qu'en action; dans

1. *Macmillan's Magazine*, mai 80.

les moments les plus tragiques ou les plus pathétiques, ils restaient immobiles. Ils semblaient se proposer surtout de présenter aux yeux des groupes artistiques, et ils y réussissaient. Les décors étaient fort simples : la façade d'une maison ; trois palmiers pour indiquer la forêt, et une demi-douzaine de chaises. Les toilettes seules étaient d'un luxe éblouissant. Quand l'action se passait à l'intérieur de la maison, les acteurs quittaient leurs sandales. Tous les rôles de femmes étaient joués par des hommes, et admirablement.

LE THÉÂTRE CONTEMPORAIN

Le théâtre dans l'Inde aryenne

Le réveil de la tradition antique, l'évolution des yâtrâs krichnaïtes, l'influence de l'Europe enfin ont ranimé le théâtre indigène. Le Bengale a déjà une production dramatique abondante. Le plus illustre nom de cette période toute récente est Dina Bandhu Mitra (1829-1873), l'auteur du Nîla Darpaṇa (Le Miroir de l'Indigo). La culture de l'indigo, propagée sans mesure par des sociétés anglaises, aboutit vers 1860 à un désastre financier qui ébranla le crédit de l'Inde. Le Nîla Darpaṇa dénonça le mal avec une franchise brutale ; un philanthrope anglais qui le traduisit dans sa langue natale, le Rev. James Long[1], fut poursuivi par l'administration et condamné pour diffamation à l'amende et à la prison.

Les préoccupations sociales et politiques du Bengale contemporain se reflètent ainsi dans son théâtre et dès ses premières œuvres. C'est de la même inspiration qu'est sorti le Kulînakulasarvasva-nâṭaka par Râmanârâyaṇa Tarkaratna : les familles ennoblies (kulînas) de la caste brahmanique au Bengale ne doivent pas contracter mariage avec les autres tribus brahmaniques ; pour légitimer ou du moins pallier une mésalliance, l'argent seul a assez de prestige ; les Kulînas,

1. Hunter, *India*, p. 354.

recherchés et sollicités à l'envi, ont fini par vivre de leur titre; la polygamie leur a même permis de multiplier démesurément le système de l'enrichissement par la dot. Un riche propriétaire de Rangpur, Kâlicandra, ouvrit un concours sur la question de la Polygamie Kulîna. La pièce de Râmanârâyaṇa obtint le prix (1857). Le Vidhavâ-vivâha (le Mariage des Veuves), par Umeçacandra Mitra (1856) traite dans le même esprit un autre problème social qui passionne les réformateurs contemporains : mariées longtemps avant l'âge nubile, souvent dès le bas-âge, veuves avant d'être épouses, les femmes resteront-elles toujours condamnées par la loi et par les préjugés à un veuvage perpétuel[1]?

La farce partage avec la comédie à thèse la faveur du public. La recette en est simple; il suffit pour exciter le rire de bafouer le gouvernement et les fonctionnaires, de représenter les employés anglais comme des tyrans accessibles aux séductions de l'argent, et de peindre la chasse aux places et aux titres[2].

L'agitation religieuse qui a tiré du brahmanisme réformé le brahmoïsme, et qui a divisé ensuite le brahmoïsme en deux sectes[3], a trouvé un écho sur la scène. Le successeur de Ram Mohun Roy, le brillant héritier de Caitanya, Keshab Chander Sen, s'est servi du théâtre pour propager les doctrines syncrétiques de la Nouvelle Dispensation. Sur sa demande, Trailokya Nath Sannyal composa le Nava-Vṛndâvana (La Nouvelle Forêt de Kṛṣṇa). Keshab en personne y jouait le rôle d'un jongleur; il exécutait devant le public des tours symboliques, par exemple la combinaison instantanée en un seul et unique emblême de la croix, du croissant, de l'om, du trident çivaïte et du khunti vichnouïte. On y voyait aussi un oiseau moribond qui représentait « la colombe sacrée descendue du ciel il y a 1,800 ans et tombée aujourd'hui sous les coups de la raison humaine ». Soudain l'oiseau disparaissait et un autre descendait du ciel portant autour du col un billet

1. Weber, *Ind. Streif.* II, 203-4. Cf. Long, *A descriptive catalogue of Bengali works*, Calcutta, 1856.
2. E. Schlagintweit, *Indien in Wort und Bild.* II, p.11-12.
3. V. mon article *Brahmoïsme* dans la *Grande Encyclopédie.*

avec cette inscription: Nava Bidhâner jai! (Vive la Nouvelle Dispensation!)[1]

L'influence européenne saute aux yeux dans la pratique des annonces et de la réclame qui ont remplacé l'antique prastâvanâ. Les directeurs indiens s'entendent admirablement à manier les mots sonores et les épithètes ronflantes pour amorcer le spectateur; témoin l'Avis suivant, paru dans les journaux de Lahore et reproduit par M. J. Campbell Oman[2].

Samedi et dimanche 28 et 29 mai

NATIONAL THEATRE, 6, BEADON STREET

Samedi 28 *mai* 1881

A 9 h. du soir sera représenté, avec les améliorations nécessaires et la grandeur additionnelle, le drame historique nouveau et original de Babu Girish Chunder Ghosh,

ANUNDO ROHO, OU AKBAR

Ce nouveau drame n'est pas une histoire usée exposée dans un dialogue lourd et monotone; l'ouvrage n'est pas non plus farci de ces discours in-octavo (*octavo speeches*) horriblement fatigants et de monologues. Le grand homme d'Etat, le puissant monarque Akbar est portraicturé d'une façon vraiment dramatique (*truely histrionic pen*).

Les dernières paroles de Rana Pratap arracheront des larmes de tout œil humain!

La scène où Akbar souffre des effets du poison, tombant victime de ses propres machinations malicieuses, ce monarque des monarques dont le souffle seul pouvait en un jour changer la fortune de ce vaste Empire Indien, souffrant les inexprimables tortures de l'enfer dans son pavillon isolé au centre d'un étang, et maintenant si pauvre qu'il n'a personne pour consoler son âme brûlante ou verser une goutte d'eau sur sa langue ardente, cette scène d'une épouvante grandiose aura, nous l'affirmons, une impression qui ne s'effacera jamais de l'esprit des spectateurs, et donnera une leçon à l'appui de cette Vérité, que les sentiers tortueux de la politique sont toujours périlleux.

Un rôle tout à fait original et strictement national, sublime et magnanime, sera joué par Babu Girish Chunder Ghosh.

Des chants où l'âme se fond — où la religion et l'amour se mêlent

1. Goblet d'Alviella, *L'Evolution religieuse contemporaine*, p. 353-4; *Brahmo year-book*, 1882, p. 56; 1883, p. 10.

2. *The new Indian Theatre*, dans *Indian Life*, Londres, 1889.

harmonieusement — produiront sur-le-champ la confiance et l'amour de Dieu dans le cœur des plus athées!

Décors. — Pour la beauté des décors, nous n'avons que ceci à dire : « Venez et voyez! »

Le jour suivant, dimanche, à 6 h. du soir, cet étincelant

Mélodrame

LA STATUE MAGIQUE

Tous les journaux locaux ont parlé très haut de cette pièce, à la fois comme production pratique et comme œuvre dramatique.

Nota. — C'est cette pièce si bien accueillie où des statues de marbre sont au dénouement transformées en beautés vivantes.

G. C. Ghosh,
Directeur.

Babu Girish Chunder Ghosh a obtenu récemment encore un grand succès par une œuvre où le Bouddha figure avec honneur, la Caitanyalîlâ (Jeux de l'Intelligence). Le rôle assigné à l'ancien adversaire du brahmanisme témoigne l'esprit libéral et éclectique du Bengale moderne.

L'abondante production du Bengale défraie en grande partie les théâtres des autres provinces de l'Hindoustan. Le dernier Rapport officiel sur les publications dans l'Inde (année 1887) signale plusieurs tentatives originales. Au Guzerat, le Puru-Vikrama (la valeur de Puru) transportait à la scène les luttes d'Alexandre et de Porus, pour exalter le patriotisme et le courage des Rajpoutes. Un littérateur hindi avait écrit, pour le jubilé de la reine et impératrice Victoria, le Bhârata Saubhâgya (l'Heureuse Fortune de l'Inde). Le Penjab n'est pas créateur; il emprunte à ses voisins leurs pièces en vogue, et rassemble ainsi les genres et les inspirations les plus hétéroclites. M. Campbell Oman, pendant son long séjour à Lahore, a assisté à la représentation de plusieurs pièces en langue vulgaire (penjabi). Deux d'entre elles sont manifestement imitées de modèles européens.

Aladin, ou la Lampe Merveilleuse, est un conte des Mille et une Nuits métamorphosé en féerie dans l'Occident et rentré sous cette nouvelle forme dans l'Orient, sa patrie. Le magicien, les génies, les fées, les apparitions, les change-

ments à vue, les trappes, les praticables, les trucs, la mise en scène et les accessoires avaient paru sur tous nos théâtres d'Europe avant d'aller divertir et éblouir le public de Lahore. La représentation d'Aladin se donnait dans un grand hangar élevé pour la circonstance, pauvrement éclairé par un lustre à quatre branches suspendu au milieu de la salle et par deux lampes à réflecteurs fixées à des pieux le long du mur; la scène était bordée par une rampe. La troupe était composée de dix Parsis, et d'une seule femme, une Européenne; la coutume moderne interdit aux femmes indigènes de paraître sur une scène de théâtre. La pièce était jouée en ourdou (la *lingua franca* de l'Hindoustan), et presque tout entière chantée avec un accompagnement de *sarungee* et de tambourin.

La Cour d'Indra (*Indra-Sabhâ*) est un bizarre amalgame d'éléments persans, indiens et européens. La Péri Subz aime follement le prince de l'Inde, Goulfam; elle a recours aux sortilèges d'un magicien, et Goulfam apparaît devant elle. Moins épris que la Péri, le prince ne consent à vivre avec son amante que si elle lui ouvre la cour d'Indra, le paradis. L'accès en est sévèrement interdit aux mortels; la Péri hésite effrayée, mais sa passion l'entraîne; elle cède et introduit Goulfam parmi les bienheureux; il peut enfin contempler les danses des bayadères célestes; mais un génie reconnaît l'intrus, le dénonce au souverain des dieux; Indra condamne le prince de l'Inde à passer le reste de sa vie dans une prison souterraine, et bannit du ciel sa complice. Tout, naturellement, s'arrange au dernier acte: Indra entend exalter la beauté, la voix et les pénitences d'une pauvre religieuse; il la fait venir, et lui offre les faveurs les plus précieuses; elle refuse. Le dieu lui demande alors de choisir une grâce. « Donne-moi Goulfam » répond la Péri, qui se dissimulait sous le costume religieux. Indra désarmé lui rend son amant.

La Cour d'Indra est un opéra plutôt qu'un drame; le livret rappelle d'assez près Vikramorvaçî; l'œuvre de Kâlidâsa s'éclaire même par ce rapprochement; elle plaisait sans doute aux spectateurs par les mêmes mérites que l'ouvrage moderne: le *clou* de l'Indra-sabhâ, la scène indiquée par le titre et qui lui vaut son succès, est la cour d'Indra: Le roi

du ciel est assis sur son trône, entouré de courtisans et de serviteurs, dans un paysage constellé d'astres, de soleils et d'éclairs, et bordé de montagnes fantastiques. Il s'ennuie et donne l'ordre d'appeler une bayadère divine. Une Péri sort aussitôt d'une trappe, vêtue d'une gaze pailletée, chargée d'anneaux et de bracelets. Elle danse un pas sur un rythme lent, sans élever jamais son pied à plus d'un demi-pouce du sol, en balançant son corps et en agitant ses bras avec grâce. « Rien au monde ne contraste plus que le costume, les mouvements, l'allure d'une bayadère et ceux d'une danseuse en jupe courte sur les planches d'un théâtre européen; et voici qui n'est pas fait pour affaiblir le contraste : la gracieuse péri est, en fin de compte, un homme qui figure sur le programme comme « Master Homi »[1].

Le drame de *Prahlâda*, donné par M. Oman comme le type des pièces populaires, sort d'une inspiration strictement hindoue, et même étroitement sectaire. L'auteur a mis en scène un des avatars de Viṣṇu. Le fils du puissant démon Hiraṇyakaçipu, Prahlâda, est un adorateur dévot du dieu Viṣṇu ; son père s'efforce en vain de l'arracher à ce culte. Prahlâda ne cède ni aux prières, ni aux menaces. Hiraṇyakaçipu, irrité, ordonne de le conduire au supplice. Mais Viṣṇu sort d'une colonne du palais, sous la forme d'un homme-lion (Narasiṃha), et tue son adversaire. Les personnages surnaturels de la légende sont ramenés dans le drame à des proportions humaines ; la vie des dieux et des démons y est modelée sur la vie courante du peuple hindou. Prahlâda passe devant la boutique d'un potier ; une chatte vient de mettre bas et a logé ses petits dans le four. Prahlâda a pitié de ces pauvres animaux qui courent grand risque de rôtir, il appelle la femme du potier et la prie de porter ailleurs les petits chats. « Pourquoi donc ? répond la ménagère. Si Râma (Viṣṇu) veut qu'ils vivent, il les sauvera bien ». Prahlâda raille une pareille crédulité. La femme du potier ne réplique pas ; elle se contente d'allumer le feu, et elle l'entretient quatre jours durant. Quant le foyer s'éteint enfin, les petits chats en sortent sans brûlure. Prahlâda est converti par ce miracle ;

1. *Campbell Oman*, p. 191.

il proclame la puissance de Viṣṇu avec la ferveur d'un néophyte. Sa mère l'entend, s'indigne, et le met en pension chez un brahmane. Voilà Prahlâda en classe; ses condisciples s'amusent aux dépens du pauvre hère qui les instruit et lui jouent des tours pendables. Prahlâda ne se mêle pas à leurs jeux et continue à invoquer Râma; les punitions, les corrections pleuvent sur lui sans l'émouvoir. Enfin, dépité, le maître rend Prahlâda à sa famille. La pièce se termine comme la légende par l'apparition vengeresse de Viṣṇu.

La représentation de Prahlâda était gratuite. Un riche marchand, pour remercier la divinité d'avoir favorisé ses entreprises, offrait à ses concitoyens ce spectacle moral et pieux. Le public était simplement assis par terre, sous le ciel étoilé; l'émotion était sincère et profonde, malgré la naïveté du jeu des acteurs : Le souffleur se dissimulait à gauche de la scène; les personnages, avant de parler, se rapprochaient de lui à tour de rôle; le dialogue était ainsi coupé de marches et de contre-marches exécutées avec une solennité majestueuse.

M. Oman reproduit le programme d'une autre pièce à succès, *Puran Bhagat*. Nous lui empruntons ce document, avec ses longueurs et ses gaucheries.

PURAN BHAGAT

Cette pièce, qui est dans toutes les bouches au Penjab, est la reproduction expresse avec quelques altérations d'un drame domestique qui s'est passé dans cette province. Elle donne un exemple de cette vérité proverbiale : « Le meurtre finit par se découvrir », et l'auteur a sans doute eu l'intention de montrer que, si le secret peut voiler un temps l'acte du meurtrier, la « Providence », qui ne laisse pas un moineau tomber sur le sol sans y prendre garde, saura par un moyen ou un autre révéler et punir le coupable. Le triomphe de la vertu sur le vice est aussi représenté d'une manière frappante.

Argument de la pièce

A Sealkote (Penjab) il y avait un roi appelé Saliwan qui était marié à la reine Lona (la fille d'un savetier). Elle était parfaitement accomplie et belle, mais également cruelle et incontinente. Le roi n'en avait pas d'enfant. La première des femmes du roi lui avait donné un fils, appelé Puran. Le roi était passionnément épris de Lona, et n'avait

jamais aimé la mère de Puran. Un jour il ordonna à son fils d'aller voir sa belle-mère. Le prince voulait obéir à la volonté paternelle, mais sa mère lui conseilla d'éviter la reine Lona à cause de sa nature intrigante. Cependant il obéit à l'ordre de son père et trouva un accueil très aimable. La reine Lona se prit de passion pour lui, et sur-le-champ lui déclara son amour. Puran repoussa ses avances avec dédain. Elle, désappointée et contrariée dans ses désirs, accusa Puran de lui avoir manqué de respect et d'avoir attenté à son honneur et à sa fidélité. Le roi Saliwan, en entrant dans le palais, trouve sa femme dans un état d'affliction ; il prête foi à ses accusations sans preuves et ordonne d'emprisonner Puran. Lona, affolée par l'amour, veut encore séduire Puran ; elle demande au roi la permission d'aller le trouver dans sa prison sous prétexte de le moraliser, l'obtient, pénètre près du prince, et, au lieu des bons avis, elle lui demande instamment de satisfaire sa passion. Le prince refuse ; Lona, en voyant le roi et la mère de Puran aux écoutes, prétend qu'elle porte à Puran l'amour d'une mère, mais que Puran est encore pervers et veut l'aimer comme sa maîtresse. Le roi est furieux, et ordonne de jeter Puran dans un puits. La reine-mère essaie en vain d'obtenir son pardon ; elle ne réussit qu'à provoquer la colère du roi qui l'exile dans les jungles.

Des ermites découvrent Puran dans un puits et l'en tirent ; il se joint à eux comme fakir. Puran entre en ville sous le costume d'un derviche, et demande la charité dans une maison où habite une belle et riche orpheline, Sundara ; la jeune personne se prend de pitié et d'amour pour lui et le prie d'accepter ses propositions. Il l'engage à s'abstenir d'une pareille passion. Elle supplie. A ce moment le chef spirituel de Puran entre et conseille à Puran de renoncer aux plaisirs du monde. Sundara, déçue, se déguise en religieuse pour suivre Puran.

Une nuit, le roi Saliwan voit en songe le maître spirituel de Puran qui lui révèle les intrigues de Lona et l'innocence de son fils ; pour punir le roi, il le rend aveugle et il lui prescrit comme unique remède de laver ses mains dans le sang de Lona.

La reine-mère d'une part, de l'autre Sundara, se rencontrent en errant dans une jungle ; après des explications elles se reconnaissent sous leur costume d'emprunt. Mais une petite digression est nécessaire ici.

Le roi, maintenant informé de sa folie, veut se venger et tuer Lona. En ces conjonctures Puran entre et prie son père de pardonner à la coupable. Le maître spirituel le presse d'en finir avec elle, mais sur les instantes sollicitations de Puran Lona obtient son pardon. Lona s'accuse sincèrement de son crime. Le maître promet au roi de le guérir ; il envoie Puran à la recherche de sa mère. Puran a bien des difficultés à surmonter avant de la retrouver ; enfin tous les personnages sont réunis. Le roi consolé, soulagé de tous ses maux, marie Puran à Sundara, et la toile tombe aux accents d'un chant délicieux.

Le théâtre dans l'Inde dravidienne. — Entre les langues dravidiennes qui se partagent l'Inde méridionale, le Tamoul seul a une littérature dramatique. Le Telougou, le Canarais, le Malayala n'ont pas de théâtre[1]. Malgré l'abondance de ses productions, le théâtre tamoul est encore presque inconnu ; les documents accessibles se bornent à deux traductions, l'une complète, l'autre fragmentaire, et à quelques analyses trop courtes.

Le drame littéraire en tamoul est imité du type sanscrit ; il mêle la prose et les vers ; la langue qu'il emploie se distingue à la fois du style poétique (içai) et du parler courant (iyal) ; elle les combine l'un et l'autre et porte le nom caractéristique de *nâḍagam*, simple transcription du sanscrit nâṭaka[2]. Le drame populaire « n'est pas d'un ordre supérieur ; il tourne presque toujours en vaste farce. Il se plaît surtout à tourner en ridicule les indulgences trop commodes promises aux pires criminels par les légendes locales des temples, et à représenter les rivalités des sectes. Des portions d'anciens drames traduits en tamoul sont jouées parfois aux mariages ; quand on donne un *nautch* (spectacle de bayadères) on ajoute assez souvent un drame au programme. Mais en général, dans l'Inde méridionale, le drame est au-dessous du mépris, à en considérer du moins la pratique. L'attirail primitif de Thespis et de sa compagnie valait bien ce qu'on trouve à Madras ou aux alentours. La passion extraordinaire des indigènes pour les processions splendides, les fêtes nocturnes des temples et leurs cérémonies, explique peut-être cette situation. L'esprit indigène n'est point *intellectuel;* il réclame l'excitation de chants et de danses obscènes aux fêtes, et des spectacles fastueux à suivre d'un regard fixe et émerveillé. Le genre le plus populaire est le bhâṇa[3] ». « Pour les drames anciens, la représentation était toujours accompagnée de danse ; les vers étaient d'abord déclamés, et repris

1. Wilson, *Cat. Mackenzie*[2], Introd. p. 25. — Taylor, *Cat. Raisonnée* (*sic*) I, p. 19.
2. Senathi Raja, *The pre-sanscrit element in Tamil*; *Journ. of. Roy. As. Soc.* XIX; p. 13 du tirage à part.
3. Taylor, *op. laud.*, ib.

aussitôt en chœur par tous les musiciens et l'acteur qui tournait autour de la scène[1]. »

Nous avons donné, en étudiant le chef-d'œuvre de Kâlidâsa, une analyse de la Çakuntalâ tamoule et nous en avons indiqué les traits originaux[2] : l'entrelacement du récit épique et de l'action dramatique, l'absence de divisions extérieures, l'introduction des chœurs, le réalisme obscène, la verve gouailleuse qui s'exerce aux dépens des saints du brahmanisme transformés en libertins ridicules.

Le drame de Sâranga (c'est à dire Çârṅga, ou plus exactement Çârṅgadhara), dont M. Lamairesse a traduit de nombreux passages[3], est une production moderne et très populaire du poète Maṇikapulle. Il a été représenté à Pondichéry en 1866; trois dessins très exacts et très complets de ce spectacle, scène et spectateurs compris, ont figuré à l'Exposition universelle de 1867. L'auteur s'est contenté, pour transporter à la scène la légende ancienne, de la découper en trois actes. Le roi Narendra, qui règne à Mahendrapurî, a deux femmes : Ratnâṅgî et Citrâṅgî ; la première, sage et vertueuse, a enfanté un prince, Çârṅga ; l'autre, ardente et passionnée, n'a pas d'enfants. Excitée par la beauté du prince, elle rêve de le posséder. Tandis que Narendra est à la chasse, elle l'attire dans son palais par des moyens perfides, lui avoue son amour, le supplie de satisfaire ses désirs incestueux. Çârṅga, épouvanté, s'enfuit; mais Citrâṅgî lui dérobe sa ceinture et l'accable d'invectives. Narendra, à son retour, ne voit pas Citrâṅgî venir, selon la coutume, à sa rencontre, il se rend près d'elle, la trouve abattue, désespérée ; il la presse de révéler la cause de ses chagrins. Elle accuse Çârṅga d'avoir attenté à son honneur (I). — Le roi, bouleversé, convoque ses ministres et leur demande conseil. Tous refusent de croire aux monstrueuses calomnies de Citrâṅgî et proclament la vertu impeccable de Çârṅga; Narendra se rend avec eux auprès de Citrâṅgî pour procéder à un supplément d'enquête : avisée de leur approche, la perfide épouse se roule

1. Senathi Raja, *op. laud.*, p. 13 du tirage à part.
2. V. sup. p. 171 sqq.
3. *Poésies populaires du Sud de l'Inde*, Paris, 1867.

par terre, s'arrache les cheveux, prononce des imprécations terribles, simule la folie du désespoir et reste sourde aux questions. Le spectacle de cette douleur achève de convaincre le roi; malgré l'avis de ses conseillers, il déclare le prince coupable d'inceste et le condamne à avoir un pied et un poing tranchés. En vain Ratnâṅgî le supplie de revenir sur ce jugement précipité; il donne l'ordre aux bourreaux d'emmener Çârṅga dans un bois voisin et d'y exécuter la terrible sentence. Les bourreaux, désarmés par la splendeur d'innocence de Çârṅga, se refusent à mutiler l'infortuné; le prince, respectueux des ordres paternels, les presse d'accomplir leur devoir. Les bourreaux obéissent; mais aussitôt une voix du ciel proclame l'innocence du supplicié et les Siddhas descendent de leurs demeures aériennes pour le consoler et l'emmener avec eux (II). — De retour au palais, les bourreaux annoncent au roi le prodige. Narendra se lamente, gémit d'avoir cédé aux conseils de Citrâṅgî; il est impatient d'en tirer vengeance. L'habileté perfide de Citrâṅgî détourne l'orage : elle accuse sa rivale Ratnâṅgî et les ministres d'avoir soudoyé les bourreaux. Narendra se laisse encore duper et il va sévir lorsque la voix du ciel se fait entendre dans le palais et proclame la vérité. Narendra ordonne de jeter l'abominable Citrâṅgî dans un four à chaux, prend avec Ratnâṅgî le costume des ermites, et tous deux partent à la recherche de leur fils. Ils finissent par le retrouver sur une montagne où il se livre aux méditations pieuses. Çârṅga console ses parents, mais refuse de retourner à la capitale; il désigne son ami Sumantra comme l'héritier du trône, et s'envole au ciel où il prend place parmi les Siddhas (III).

L'histoire de Çârṅga est identique à celle de Puran Bhagat. Il est intéressant de retrouver ainsi, dans deux littératures indépendantes, dans deux provinces séparées par la nature, la race et la langue, le même sujet traité sous d'autres noms et accueilli avec une égale faveur. Malheureusement les extraits donnés par M. Lamairesse ne permettent pas de juger la contexture du drame tamoul. La division en actes, si elle est authentique, est un emprunt au type sanscrit, car la Çakuntalâ de Râmacandra n'en présente pas de traces; mais le nombre des actes, réduits à trois, est une déviation des

règles sanscrites qui prescrivent une étendue d'au moins cinq actes au nâṭaka.

Les brèves analyses de Wilson et de Taylor donnent cependant des indications utiles sur la nature des sujets traités par les poètes.

Le Tiruvaranda-Nâṭaka[1] est fondé sur la légende d'un prince Coḷa qui offrit son fils à Çiva pour expier le meurtre involontaire d'un veau tombé sous les roues de son char; Çiva, satisfait de cet acte de piété, ressuscita le jeune homme. L'auteur se nomme Terumalaya.

(2). Le Kuçalava-nâṭaka[2] est une traduction libre de l'Uttaracarita par Binadhitten.

(3). Le Palininondi-nâṭaka[3] raconte les aventures de Bahusiṃha, général de Chimmapa Nâyaka, qui s'éprit d'une courtisane et vola pour elle les bijoux du roi. Son crime est découvert et il est condamné à avoir les bras et les jambes coupés; la sentence est exécutée; mais l'infortuné amoureux adresse une prière à Subrahmaṇya, dieu du temple local de Palini, qui lui rend ses membres.

(4). Cidambarakoravangi; les aventures de Çivakàmâamman, une des formes de Durgâ, avec la divinité du temple de Cidambara.

(5). Payamukhìçvarakoravangi; les amours de Saurasa-Cintâmaṇi-amman avec Payamukha-ìçvara, forme de Çiva adorée à Terupàkayur.

(6). Çârṅgadhara-Yacchagâna. — Le drame de Çârṅgadhara ou Çârṅga; v. sup.

(7). Vallìyammâ-nâṭaka[4]; aventures de Vallìyammâ, incarnation de Pàrvatì, trouvée dans un bois par des chasseurs; arrivée à maturité, Nârada vante sa beauté à Skanda qui va la voir, s'éprend d'elle et l'épouse.

(8). Jñânamati-yulla-nâṭaka[5]; dialogue entre le râja de Kondipattam et la déesse Vallìyammâ, à Cidambara; elle

1. Mack. 1.
2. Taylor III, 10.
3. Ib. III, 11.
4. Ib. III, 11.
5. Ib. III, 9.

l'instruit dans la sagesse divine et lui enjoint de fixer sa résidence dans le temple.

(9). Sanakâdi-mundi-nâṭaka; aventures de Kallatangan de Madura, qui vole le cheval de Surupû-Khan pour en faire cadeau à une courtisane; il est reconnu coupable; on lui coupe les pieds et les poings : le râja de Kilakeri envoie un médecin pour guérir ses blessures. Il visite tous les temples célèbres du Dekkhan, et s'en va finalement à la Mecque où Mahomet lui rend ses membres perdus.[1]

Nondi-nâṭaka ou plutôt Tirukanchur-nondi-nâṭaka; aventures identiques d'un voleur célèbre; son châtiment, sa guérison miraculeuse.

[2] Bhaktangiri-renu-nâṭaka ou Vaijayantî-vilâsa; Vaijayantî est une danseuse dont le talent charme le roi; elle reçoit en récompense un territoire affranchi d'impôts dans le temple de Çrîraṅga. Elle parie avec une amie de soumettre à son caprice le prêtre Vipranârâyaṇa; elle s'approche tandis qu'il cueille des fleurs pour la chapelle, l'amorce habilement, l'entraîne jusque chez elle; mais les parents de la danseuse le renvoient avec des coups de bâton. Le dieu, sur les prières du jeune brahmane, lui donne une des cinq coupes d'or employées aux offrandes, et il en fait hommage à la bayadère. On constate l'absence de la coupe, et le brahmane troublé se jette aux pieds du dieu qui confirme publiquement son cadeau. L'adresse triomphante de la bayadère lui vaut le surnom de Vaijayantî. Il est facile de deviner combien un pareil sujet prêtait aux farces licencieuses dirigées à la fois contre le dieu et les dévôts. « Le drame est probablement inspiré du même sentiment que le Tartufe de Molière. »

[3] Matiyulla-nâṭaka, le drame de bon sens. Son objet est d'enseigner le système Tattva, mais il est difficile de déterminer l'intention réelle de l'auteur; peut-être veut-il s'en moquer. Certain roi renonce au trône, se retire dans un lieu sauvage et y rencontre des ermites; il exprime son mépris pour eux et déclare englober dans le même dédain le christia-

1. Taylor ; I, 515 ; III, 10-11.
2. Ib. II, 496.
3. Ib. III, 9.

nisme et l'islamisme. Les ermites le reconnaissent pour un esprit supérieur et lui demandent d'exposer le système Tattva; il y consent : les leçons qu'il leur donne sont bourrées d'équivoques. La supposition la plus probable, c'est que la pièce est une farce destinée à jeter le ridicule sur tout ce qui porte le nom et l'air d'une religion.

[1]Cheta-cati-nondi-nâṭaka; c'est une imitation des productions hindoues par un poète mahométan de Vaguta. Un bandit musulman a pillé villes et villages, et a offert les dépouilles à une bayadère du temple de Madura, qui finit par le repousser. Il va alors à Ginjee, vole le cheval du nabab; il est surpris et condamné à la mutilation. Mais un autre musulman, Cheta-cati, lui donne un palanquin pour se rendre à la chapelle de son dieu tutélaire; il y va, prie, et est guéri. « C'est sans doute une satire détournée des livres hindous qui offrent un pardon trop facile aux criminels. »

Taylor ne mentionne qu'un seul bhâṇa, malgré la popularité de ce genre: l'Ammâl bhâṇa; l'auteur est un vieux brahmane de Conjeveram : un débauché y décrit ses passe-temps un jour de fête.

Nous avons classé à la suite des genres secondaires du théâtre sanscrit quatorze variétés de spectacles, en usage dans l'Inde contemporaine, et qui marquent les étapes successives du drame depuis l'embryon presque inconscient encore jusqu'à la forme littéraire; nous les rappelons brièvement ici pour compléter le tableau du théâtre actuel : les tableaux vivants (*jhânkî*), l'exhibition de personnages célèbres (*mûrti*), l'exhibition de tableaux accompagnée d'un boniment (*citrâ*), les imitations muettes (*parivarta*), les scènes à grand spectacle avec une courte intrigue (*sajjita*), les tours de jongleurs (*tumbakî*), la sotie (*dipikâ*), la diablerie (*jugupsitâ*), etc.

LES MARIONNETTES

Les spectacles de marionnettes, destinés à un auditoire enfantin d'âge ou d'intelligence, révèlent le sentiment dra-

1. Taylor III, 11.

matique d'un peuple sous sa forme la plus simple, la plus naïve; la représentation dont M. Oman rend compte prend à ce titre un intérêt particulier. Une série de râjas tout pailletés viennent successivement s'asseoir sur une série de trônes dorés. Chaque fois qu'un des hauts et puissants râjas entre dans la salle, suspendu par un fil qui devrait être invisible, le directeur du théâtre annonce les titres sonores et pompeux du personnage, qui s'installe solennellement sur son siège. La musique joue avec vigueur, et un autre chef illustre fait son entrée; et ainsi de suite, jusqu'au moment où tous les trônes sont occupés.

A peine réveillé de sa longue torpeur, le théâtre montre déjà une activité féconde; il s'essaie avec succès à la comédie de mœurs, à la bouffonnerie, au drame historique, à la féerie, à l'opéra, au mélodrame, au monologue; il porte hardiment sur la scène les controverses religieuses et les discussions sociales; sous la double influence des traditions et du présent, il se manifeste en même temps sectaire et libéral, conservateur et révolutionnaire. Tandis qu'il cherche à se frayer des voies nouvelles, il resserre pieusement les liens qui l'attachent à un passé glorieux : les œuvres de Kâlidâsa, de Bhavabhûti, de Harṣa remontent sur la scène qui leur était fermée pendant tant de siècles, elles épurent, élèvent, ennoblissent le goût, forment un auditoire toujours plus nombreux, toujours plus apte à les comprendre et à les admirer, et des artistes toujours plus dignes de les interpréter. Les spectacles krichnaïtes, lointains ancêtres de Çakuntalâ et de l'Uttaracarita, refleurissent avec plus d'éclat et plus d'honneur qu'aux plus beaux jours de leur ancienne histoire. Les genres inférieurs, les marionnettes, les tableaux vivants, les parades, les pantomimes, tous ces embryons de l'art dramatique continuent à prospérer, et rappellent leur humble filiation aux genres plus ambitieux, en voie d'entrer dans la littérature. Le théâtre même tend à devenir une institution permanente; plusieurs grandes villes ont des édifices spéciaux ; mais la plupart des compagnies jouent encore sous des hangars, sur

une scène improvisée ; les représentations sont périodiques, quotidiennes même, ou encore accidentelles ; tantôt les spectateurs y paient leur place, comme en Europe ; tantôt un riche particulier en supporte seul les frais. La mise en scène se transforme et se développe sous l'influence occidentale ; mais l'antique simplicité du décor, des costumes et des conventions se rencontre encore fréquemment. L'art et la littérature dramatiques présentent ainsi le phénomène étrange qui s'observe également dans les institutions sociales, politiques et religieuses de l'Inde ; par une dérogation surprenante aux lois naturelles, les types anciens y persistent à côté des types nouveaux, sans rien perdre de leur originalité et de leur vitalité. Si l'Inde, malgré sa haute culture, a manqué du sentiment historique, comme on l'en accuse souvent, elle n'a pas de peine à s'en excuser. La succession des phénomènes, qui crée et nourrit l'histoire, n'existe pas dans sa vie personnelle ; ils s'y juxtaposent sur le même plan, sans une apparence même de perspective ; le passé ne se fond pas dans le présent, il se perpétue sans altération. L'Inde n'a donc pas d'autre histoire que celle de ses conquérants.

Le magnifique épanouissement du théâtre, aussitôt après une léthargie désespérée, prouve la vigueur et la vitalité du génie dramatique de l'Inde. Les circonstances actuelles l'ont ranimé, comme jadis elles l'avaient paralysé ; mais elles ne sauraient prétendre à l'avoir créé. L'influence européenne, en dépit des apparences, est une quantité négligeable ; elle saute aux yeux précisément parce qu'elle est superficielle. Le théâtre moderne est l'héritier direct du théâtre ancien ; l'un et l'autre présentent les mêmes caractères essentiels ; dégagés de leurs accessoires, réduits à leurs principes, ils révèlent leur parenté, ou plutôt leur identité fondamentale.

CONCLUSION

Le théâtre est la plus haute expression de la civilisation qui l'enfante. Qu'il traduise ou qu'il interprète la vie réelle, il est tenu de la résumer sous une forme frappante, dégagée des accessoires insignifiants qui l'encombrent, réduite à ses lignes essentielles, généralisée dans un symbole. L'originalité de l'Inde s'est exprimée tout entière dans son art dramatique ; elle y a combiné et condensé ses dogmes, ses doctrines, ses institutions. Ses religions s'accordaient à enseigner la transmigration des âmes, à maudire la perpétuelle succession des existences et à proposer comme le souverain bien l'inertie ou l'anéantissement éternels. Ses philosophes, orthodoxes ou hérétiques, étaient unanimes à nier la personnalité humaine, absorbée dans l'Être unique ou dans le vide universel. Ses législateurs fondaient l'État, monarchique ou populaire, sur le système des castes. Inspiré par ces principes, le génie indien produisit un art nouveau, que le nom du *rasa* résume et symbolise, et qui se condense dans une brève formule : Le poète n'exprime pas, il suggère.

L'art indien est nécessairement aristocratique ; le système des castes réserve à une élite la culture intellectuelle, et l'interdit à la multitude. La science et la littérature dans l'Inde sont toujours restées sous la tutelle jalouse de la religion; elle les surveille, les traite en subalternes, presque en esclaves, et n'ouvre leur domaine qu'à ses préférés. La langue littéraire, le sanscrit, est aussi la langue des dieux et des prières; les droits de la naissance sont indispensables pour l'étudier; le mérite personnel ne compte pas ; l'individu ne vaut que comme membre d'un organisme. Le privilège de la naissance n'est point cependant une faveur monstrueuse du

hasard; la transmigration le justifie. La somme des actes antérieurs détermine l'existence actuelle; les mérites acquis obtiennent pour récompense une condition élevée. Les brahmanes et les grands personnages apportent avec eux, en entrant dans le monde, une capacité innée de discerner et de goûter le beau, qui résulte de leurs études antérieures; la pratique des livres saints qui a élevé et purifié leur âme leur a aussi affiné l'esprit. L'auditoire du poète, pour être strictement limité, n'est donc point fait pour décourager son talent; il y gagne au contraire des ressources nouvelles. Sûr d'être compris, même à demi-mot, grâce aux facultés naturelles des spectateurs, il peut se dispenser d'exprimer intégralement la pensée ou le sentiment; il est libre de choisir entre les éléments de l'idée ou de l'impression, les traits les plus heureux, les plus exquis, les plus délicats, les plus subtils même; l'intelligence de l'auditeur saisira le sens caché ou voilé, et le goût saura gré au poète de lui épargner les détails qui manquent d'intérêt.

La noblesse morale du public impose au poète une obligation morale; l'art doit éviter les impressions troublantes qui risqueraient de détruire l'équilibre de l'âme et de la dégrader. Le spectacle deviendrait dangereux et condamnable s'il excitait les passions et s'il ébranlait la vertu par la peinture des vices. Il est tenu, pour mériter de vivre et de prospérer, de respecter la pureté native des auditeurs et d'enseigner le bien. Mais la poésie a pour essence l'émotion; le drame choisira les sentiments les plus nobles, et s'il en admet d'autres, il aura soin de les reléguer à un rang subalterne, et de les employer à rehausser et à glorifier la vertu. Quoique assagie, l'illusion dramatique exige encore des tempéraments; si l'impression générale du drame est infailliblement bonne, si les personnages ne manquent pas de recueillir le fruit légitime de leurs actions, si le vice est toujours puni et la vertu toujours récompensée, l'intérêt de la fable n'en réclame pas moins un mélange à proportions presque égales de bonheurs et de malheurs, de joies et de catastrophes. La pièce n'existerait pas si le héros parvenait sans encombre à l'accomplissement de ses désirs; pour attirer la sympathie, il faut qu'il mérite en fait son succès, qu'il lutte et qu'il

triomphe des périls. L'existence du théâtre paraît compromise par ce dilemme : supprimer l'émotion ou supprimer l'intérêt. Le génie indien s'est tiré adroitement de cette difficulté : il a écarté résolument le drame de la vie réelle, et l'a confiné dans le monde idéal des légendes et des contes. Il a inventé une société imaginaire sur le modèle de la société brahmanique, mais si distincte que la confusion n'est jamais possible. L'esprit peut dès lors s'abandonner sans crainte au poète, il peut jouir à plaisir des émotions offertes ; s'il consent à s'y prêter, il est assuré de n'en pas être la dupe. Comme à l'aspect d'un paysage fantastique, la teinte générale de l'action, des sentiments, du style l'avertit de son illusion. Les conditions nouvelles où il se trouve diffèrent si bien de la vie ordinaire que la poétique a dû créer des mots nouveaux pour les désigner : l'impression et l'expression changent à la fois de nom et de nature.

La réglementation si minutieuse et si compliquée en apparence du théâtre sanscrit découle de ces principes généraux ; les lois qui gouvernent l'action, les mœurs, les personnages, le style ont une valeur absolue. Les dix grands genres reconnus par les théoriciens ne diffèrent en réalité que par des traits secondaires ; le nombre des actes, l'état social du héros, le sentiment prédominant distinguent le nâṭaka du prakaraṇa, du vyâyoga, du samavakâra, etc... ; Bharata et ses élèves ont senti cette identité fondamentale, ils ont choisi comme type de l'œuvre dramatique la comédie héroïque, et se sont dispensés d'étudier à fond les autres genres. L'action est toujours négligée, souvent dédaignée : une intrigue enchevêtrée absorbe l'attention, fatigue la mémoire, occupe l'esprit sans lui donner une jouissance poétique. Les faits manquent d'intérêt, de *saveur,* ils ne prennent de valeur que par leur action sur les âmes humaines ; ils n'ont pas d'autre mérite que de provoquer des impressions et des émotions. L'art du poète doit donc viser à obtenir la plus grande somme de sentiments par la moindre action possible. S'il invente une fable de toutes pièces, il se trouve obligé de l'exposer en détail pour la rendre intelligible, et s'encombre ainsi d'une surcharge de faits ; il l'évite au contraire s'il emprunte une légende connue ou un conte populaire : il pourra se borner à

présenter les personnages et à indiquer l'action, et compter sur la collaboration complaisante du public pour compléter l'exposition. Le plagiat même de l'intrigue est un mérite ou du moins un avantage ; l'auditeur suit sans effort une fable qu'il connaît d'avance. La poétique et la pratique favorisent d'ailleurs le passage de l'épopée à la scène ; le drame se meut aisément dans le vaste domaine du poème épique ; il se transporte à sa fantaisie du palais à l'ermitage, de la terre au ciel ; la décoration rudimentaire laisse un libre essor au poète ; l'acteur change de place, et le lieu de la scène se déplace avec lui. La durée de vingt-quatre heures accordée à l'acte, l'intervalle d'un an autorisé entre deux actes consécutifs permettent à l'action de s'étendre sur un vaste espace, sans que la vraisemblance ait à souffrir ; le spectateur ne se refuse point à admettre le développement continu d'une action sous ses yeux pendant une journée entière, l'expérience de la vie courante n'y contredit point. L'intervalle d'une année, correspondant à une interruption de la représentation, ne risque pas de dérouter le spectateur ; il est sûr de reconnaître le personnage lorsqu'il reparaîtra ; cette limitation qui ménage les intérêts du public ne peut pas embarrasser l'auteur : la Poétique lui reconnaît le droit de resserrer en une seule année les événements plus dispersés dans la légende. Elle met en outre à sa disposition un procédé qui trahit l'inspiration épique du théâtre. Chaque acte peut être précédé d'un prologue particulier, joué par des personnages sans importance et destiné à suppléer au simple récit ; le spectateur apprend ainsi en bloc sous la forme dramatique la plus rudimentaire les renseignements indispensables à la clarté de l'intrigue.

La nature de l'action est déterminée par le caractère des personnages. Le théâtre emprunte à la société réelle la division des castes pour l'appliquer avec une rigueur absolue à ses créations. L'individu s'y efface et disparaît dans l'espèce ; le type triomphe de la variété. L'organisation de ce monde idéal reproduit la constitution classique du brahmanisme. Le roi, uniformément noble, est assisté de ministres uniformément fidèles et zélés, de juges irréprochablement intègres, de généraux toujours habiles, de chambellans parfaitement

vénérables, de confidents entièrement dévoués. Le menu peuple compte aussi peu dans le drame que dans la vie ; on le tient à l'écart. L'intrigue, presque toujours enfermée dans le harem ou dans le palais, reste sans contact avec la rue. L'auditoire distingué des salles de spectacle évite avec trop de soin les classes infimes ou infâmes pour aimer à les retrouver sur la scène. Les personnages d'élite adoptés par le drame se prêtent mieux d'ailleurs aux exigences de l'art. La pureté de l'émotion artistique réclame la pureté des sentiments exprimés ; moins indulgent que la religion, l'art veut des vertus immaculées. La sympathie donnée aux vices ou aux faiblesses est une dégradation de l'âme. Quand la légende mise en œuvre laisse une tache au héros, si légère qu'elle soit, le poète doit l'effacer. Les rôles imposés par une vieille tradition, et qui jurent avec l'esthétique du théâtre prennent bon gré mal gré un air de dignité et de noblesse ; les auxiliaires gagés des intrigues amoureuses qui exerçaient jadis leur vil métier sous le manteau de la religion se transforment en serviteurs honnêtes et en conseillers avisés. Le parti du mal est représenté par le rival et ses acolytes ; adversaires du héros qui symbolise le bien, ils sont condamnés d'avance à l'insuccès final ; mais leur échec ne risque pas de provoquer une pitié douloureuse qui laisserait le spectateur sous une impression attristante ; ils ne cessent pas un seul instant d'exciter l'antipathie et le mépris, et le public applaudit à leur défaite avec joie.

La condition ordinaire du héros entraîne logiquement la prépondérance de l'amour et de l'héroïsme. Un homme de haute naissance ne cherche qu'à séduire ou à vaincre. Les autres sentiments, l'horreur, la terreur, la pitié, l'effroi, le rire et la surprise ne sont admis qu'à titre accessoire. Mais les sentiments humains doivent se purifier pour entrer dans ce monde idéal. Si le héros aspire aux combats, c'est pour venger la justice offensée ; s'il poursuit une femme de ses sollicitations, c'est pour lui offrir un mariage légitime. La polygamie offrait au drame une ressource qu'il n'a pas négligée ; le héros peut sans manquer à ses devoirs conjugaux entreprendre une conquête nouvelle ; le harem admet plus d'une épouse, et la jalousie des deux rivales peut sans scan-

dale se changer en amitié au dénouement. Souvent même l'amour du héros sert à son insu des desseins plus élevés; son mariage assure à l'univers une longue paix sous un sceptre unique: ses aventures se croisent avec une intrigue politique et préparent le succès d'une juste révolution. Mais les amours impures que le théâtre populaire se plaît à peindre sont repoussées avec horreur de la scène classique. L'adultère et l'inceste peuvent attirer la foule par leurs excitations brutales; la poésie frémit de dégoût et se réfugie dans les émotions qui ne pervertissent point. Entre les sentiments secondaires, le merveilleux trouve son emploi au dénouement; son intervention n'y choque pas la vraisemblance; les personnages et l'action planent si haut au-dessus de l'humanité qu'on n'est pas surpris lorsqu'ils rencontrent les dieux.

L'inflexible unité des caractères bannit le drame de la conscience. Le héros parfait ignore les luttes intérieures, les chocs violents de deux passions aux prises, les batailles du plaisir et du devoir; il suit sa route sans dévier, ferme en ses propos, inaccessible aux pensées mauvaises. La passion maîtresse parcourt étape par étape un chemin régulier, constant, fixé à jamais par les théoriciens. Le poète ne s'évertue pas à analyser les rapports de ces états successifs, à en reconnaître les points d'insertion; la continuité de la personne ne l'intéresse pas, ou plutôt ses dogmes fondamentaux lui interdisent d'y croire; la conscience n'est qu'une série d'impressions et de sensations juxtaposées. Pour exprimer le sentiment intime du personnage et pour le communiquer au spectateur, le poète n'a qu'à ressusciter, par la magie de l'imagination, les circonstances qui l'ont créé; grâce à leur aptitude naturelle, les spectateurs vibreront à l'unisson. La poésie dramatique, comme ses sœurs, évoque des images, des sons, des caresses, des parfums et leur laisse le soin de suggérer l'idée ou l'émotion; elle est descriptive et lyrique.

La forme du drame s'accorde merveilleusement avec son génie. L'action qui motive et qui réunit les tableaux successifs a son expression propre, la prose aux allures simples, nettes et rapides, qui instruit sans prétendre à plaire. Le lyrisme se traduit naturellement en vers, mais le lyrisme indien s'est créé un outil conforme à son inspiration; les impressions

instantanées qu'il aime à rendre s'encadrent sans effort dans la stance aux quatre membres harmonieusement équilibrés ; les détails, sans perdre leur valeur, concourent à l'ensemble ; les traits éclatants, les images, les métaphores s'accumulent jusqu'au bout de la stance où éclate en vigoureux relief et en pleine lumière le mot essentiel.

La caste a marqué son empreinte sur le langage même ; les personnages parlent des langages variés selon leur naissance et leur condition. Les gens de haute famille et de bonne éducation parlent la langue religieuse et littéraire, le sanscrit. Pris comme une sorte d'étalon, le sanscrit a été savamment déformé et converti par l'élaboration des grammairiens en dialectes artificiels, les prâcrits, plus ou moins dégradés et répartis entre les personnages en raison de leur situation sociale.

L'écart entre la vie et le théâtre est trop considérable pour que l'esprit passe sans secousse de l'une à l'autre. Le prologue ménage précisément cette transition ; c'est un pont jeté de la réalité à la fiction. Le spectateur voit paraître d'abord des comédiens sans déguisement qui s'entretiennent sur un ton naturel de leurs affaires privées, de la troupe, du spectacle à représenter ; il croit assister en tiers à une conversation particulière ; insensiblement le ton du dialogue, des équivoques discrètes suggèrent à la pensée une autre direction ; par un détour adroit, l'entretien introduit le drame. L'action est engagée avant que les comédiens aient quitté la scène pour laisser la place aux acteurs. Le spectateur glisse doucement dans l'illusion dramatique, prévenu contre une crédulité trop naïve et des ébranlements trop violents.

Le théâtre grec est sorti comme le théâtre indien d'une évolution régulière et complète ; né du chant, de la danse et de la musique, il a également gardé le souvenir de ses origines ; adopté par la littérature, le *théâtre* n'en est pas moins resté un *spectacle*, propre à charmer les yeux et les oreilles en même temps que l'esprit. Formé des mêmes éléments, créé sous les auspices de l'épopée et de la religion, l'art dramatique des deux races a cependant abouti à deux types divergents. Le *nâṭaka*, par sa nature autant que par son nom, se rapproche de la danse scénique ; le *drame* est

l'action même. Tandis que le nâṭaka « imite un état[1] », le drame « imite une action[2] ». « La constitution de l'action est la partie la plus importante de la tragédie, car elle est une imitation, non de l'homme en général, mais de l'homme agissant, vivant, heureux ou malheureux. Or le bonheur et le malheur sont dans l'action, et la fin de la tragédie est une action, non un état[3]. » Aristote et Bharata se contredisent en termes formels, comme le génie grec et le génie indien. « Fort de corps autant que d'intelligence[4] », le Grec aime l'action jusqu'à la fièvre; la vie ne suffit pas à l'en rassasier; il en demande au théâtre. Les Indiens comme « tous les barbares de l'Orient méridional ont la puissance et la vivacité subtile de l'esprit, sans la force du corps[5]. » Énervés par le climat, écrasés par la nature qui les entoure, ils renoncent d'avance à une lutte inégale ; leur religion et leur philosophie condamnent et maudissent l'action, principe de l'erreur et du mal. La tragédie exalte dans ses héros l'activité humaine ; tourmentés de passions violentes qui surexcitent leur personnalité, ils n'admettent point d'obstacles; leur volonté ne craint pas d'entrer en conflit avec la toute-puissance aveugle du destin; trop énergiques pour céder et trop faibles pour vaincre, ils succombent du moins avec honneur. La tragédie est une lutte qui s'achève par une défaite ; elle a pour ressorts nécessaires la terreur et la pitié.

Les doctrines de l'Inde n'opposent pas comme des adversaires naturels la terre et le ciel, les dieux et les hommes ; elles les confondent dans un perpétuel échange. Le tourbillon des existences entraîne sans cesse les hommes vers le ciel et les dieux vers la terre ; l'âme en ses transmigrations parcourt le cycle des conditions possibles; la force irrésistible des mérites et des péchés règle seule cette évolution; la victoire est aux plus dignes, les vaincus n'ont droit qu'au mépris. Le héros du nâṭaka est donc un vainqueur; il a atteint la perfection morale; le succès de ses entreprises est dès lors

1. V. sup., p. 29.
2. Aristote, *Poétique*, VI.
3. Ib.
4. Aristote, *Politique*, VII.
5. Ib.

assuré. Le nâṭaka est une conquête, qu'il s'agisse d'un royaume ou d'un cœur ; il s'inspire de deux sentiments : l'héroïsme ou l'amour.

La tragédie française, création factice empruntée de toutes pièces à une littérature morte, s'est écartée à son insu des modèles qu'elle voulait imiter, et a subi l'influence du temps et du pays. Elevés dans une religion qui méprise et déteste le corps, nourris d'une philosophie qui se fonde sur la conscience comme la première des réalités, les classiques français emprisonnent le drame dans l'âme. Leurs personnages, séparés de la nature, sont incomplets et mutilés; ils manquent de sensations, leurs sentiments se développent par le jeu d'une force interne. Transportés sur la scène, dans un décor, incarnés dans des comédiens, ils étonnent la raison et choquent la vraisemblance par leur indifférence aux formes qui les entourent. Les personnages du théâtre indien sont au contraire absorbés par la nature; ils vivent comme des reflets ou comme des échos; ils attendent les impressions du dehors pour les convertir en sentiments. Isolés du monde, ils cesseraient d'être. Cependant l'inspiration aristocratique de la tragédie française, en l'écartant à son insu des classiques grecs, l'a rapprochée du nâṭaka; destinée à une cour royale, séparée de la foule par le choix de ses sujets, elle s'est piquée de dignité et de noblesse; elle s'est détournée de la vie réelle et a créé une société de convention avec des types invariables qu'Aristote eût sans doute refusé de reconnaître, mais que Bharata aurait volontiers adoptés.

Les romantiques ont connu le théâtre indien; ils l'ont admiré et n'ont pas dédaigné de l'imiter. Gœthe a célébré dans une strophe célèbre l'ineffable beauté de Çakuntalâ; l'influence de Kâlidâsa se reconnaît dans le prologue de Faust[1]. Les Parisiens du XIXe siècle ont même assisté à la résurrection de la Mṛcchakaṭikâ. En 1850, deux littérateurs épris d'exotique et de couleur locale, Gérard de Nerval et Méry, donnaient à l'Odéon le Chariot d'Enfant; Çûdraka aurait pu se

1. Le prologue sur la scène de Faust a été composé en 1797. Goethe connaissait alors Çakuntalâ par la version allemande de Forster publiée en 1791.

plaindre de l'adaptation, fausse autant que criarde; la pièce réussit pourtant, et le critique autorisé de l'école romantique écrivit un feuilleton à la gloire du roi-poète; un peu plus tard Gautier tirait un ballet de Çakuntalâ et M. Reyer en composait la musique. Les romantiques ne pouvaient manquer de goûter le théâtre indien; adversaires résolus de la tragédie classique, insurgés contre les trois unités, épris des formes et des couleurs, ils aimaient les libres allures du nâṭaka et son lyrisme exubérant. Ils prétendaient peindre à la fois l'homme et la nature, les sentiments et les sensations; mais, comme trop de poètes dans l'Inde, ils n'ont pas su observer la mesure; la description a chassé du drame l'étude intime des passions. L'accessoire a tué l'essentiel. La ressemblance entre les deux systèmes s'arrête là. Le sentiment national, sorti de la Révolution, dirigea vers l'histoire le goût pittoresque du romantisme; le drame historique se proposa de ressusciter autour d'un héros une époque entière avec ses mœurs, ses croyances, ses préjugés, sa vie journalière. L'Inde dédaignait trop les faits pour les introduire dans l'art: ses principes esthétiques y répugnaient. Le nâṭaka s'est toujours confiné dans son monde idéal.

Tandis que l'Occident rajeunissait et renouvelait à plusieurs reprises ses genres, ses procédés et ses formules, l'Inde restait fidèle aux vieilles règles de Bharata. Après quinze siècles d'une vie inégale, tantôt florissante et tantôt moribonde, elles n'ont pas épuisé leur vitalité; elles marquent encore l'idéal du théâtre, dans la patrie de Kâlidâsa; les littérateurs continuent à s'y soumettre, les auteurs moins scrupuleux tendent à s'en rapprocher. Mais pour être attachée aux traditions antiques, l'Inde n'est pas immuable. La souplesse du génie oriental dissimule ses agitations et donne à distance l'illusion d'une perpétuelle inertie; mais l'Inde n'échappe pas plus que le reste du monde à la loi souveraine du progrès; la nature n'admet pas la stabilité. Les brahmanes et le peuple croient de bonne foi respecter les dogmes anciens et les coutumes du passé; scrupuleux adorateurs des textes consacrés, ils se feraient scrupule d'en altérer une syllabe, mais les subtilités loyales de leur interprétation les accom-

modent sans cesse à un esprit nouveau. Les réformateurs religieux des temps modernes n'ont même pas songé à révoquer en doute l'autorité du Veda; ils ne l'ont pas attaqué, ils lui ont emprunté leurs armes de combat; mais si leurs yeux suivaient les mots anciens, leur intelligence y voyait des idées nouvelles. L'Inde s'est transformée à son insu. L'empire mongol, en soumettant l'Inde entière à une seule domination, lui a appris une organisation fondée sur d'autres bases; l'extension de l'islamisme a contraint les préjugés brahmaniques à un contact instructif : le bouddhisme et le jaïnisme, aux jours les plus brillants de leur histoire, étaient traités par les orthodoxes comme des sectes révoltées, comme des hérésies exécrables; mais la lutte se livrait sur un terrain commun; les traditions, les légendes, les personnages sacrés des deux partis se pénétraient et se confondaient souvent. L'islamisme au contraire, né en pays lointain, apportait des dogmes inconnus, des principes étrangers à l'esprit indien, des pratiques contraires aux préjugés locaux. Les plus ignorants apprirent par une expérience journalière que les lois brahmaniques ne régnaient pas sur l'univers entier et que les dieux brahmaniques avaient des rivaux redoutables. Les conquêtes et la propagande religieuse des Européens complétèrent la leçon. L'éducation du peuple par les faits marchait de pair avec ses progrès effectifs; la disparition des grands royaumes hindous et l'abaissement de l'aristocratie avaient amené au jour la multitude, absorbée jadis dans le rayonnement de la majesté royale. La religion, mêlée à la vie sociale jusqu'à se confondre avec elle, trahit dès l'ouverture des temps modernes la transformation de l'Inde; les grands réformateurs sortent des classes les plus humbles; le brahmanisme orthodoxe, pour résister aux entreprises menaçantes du Coran et de l'Evangile, se tourne avec sollicitude vers les petits, les misérables et les déshérités; pour exercer directement son action, il adopte les langues populaires si longtemps dédaignées. L'art, inséparablement lié à la religion et à la politique, change avec elles; le théâtre, restauré pour la défense et la propagation de la foi, dut s'accommoder à un auditoire nombreux et illettré. La morale du brahmanisme aristocratique, qui avait présidé jadis à la constitution du

nâṭaka, n'était plus de situation; un autre esprit l'avait transformée. Le drame classique se piquait d'être surtout une œuvre littéraire, et s'estimait quitte envers la morale s'il ne la choquait pas; il se flattait de maintenir ses auditeurs en état de pureté, il ne prétendait pas les y conduire. Le théâtre moderne, créé pour l'enseignement des vérités, a des visées pratiques et positives ; il veut plaire, sans doute, mais il tient à instruire. Le rôle qu'il se propose élargit son domaine : il ne rompt pas avec les spectacles légendaires ou fabuleux qui charmaient les générations passées; le peuple comme les hautes castes aime l'idéal; il y cherche une exaltation passagère, l'oubli des trivialités qui l'obsèdent, l'illusion des grandes passions et des grands sentiments, un rêve d'or qui berce ses misères; mais la légende et la fable portées à la scène servent désormais à démontrer une vérité générale. Le spectateur venu pour s'amuser reçoit en surplus une leçon. Mais l'inspiration didactique du théâtre lui ouvre encore d'autres sujets. Instruire, n'est-ce pas d'abord corriger? Le drame ne doit plus hésiter à regarder en face le mal et le vice, que la morale du passé lui interdisait de connaître ; son œuvre d'amélioration lui prescrit d'étudier et de mettre à nu les plaies sociales pour appeler un prompt remède. Les travers, moins dangereux, ne demandent pas un traitement aussi énergique ; le ridicule est une arme assez forte contre eux; si l'attaque ne porte pas de fruits, elle amuse du moins à leurs dépens, et la vengeance ne manque pas de charmes.

Ainsi le théâtre indien, porté par une évolution régulière à la comédie héroïque, s'en est éloigné par un développement logique qui aboutit aux pieux mystères, aux comédies à thèse et aux farces. L'Occident, en dépit de ses divergences profondes, a suivi la même voie. En Grèce, la comédie nouvelle fleurit sur les ruines de la tragédie antique ; en France, la tragédie glorieuse de Corneille et de Racine finit en décomposition avec le régime qui la soutenait; une révolution politique, religieuse et sociale enfante le drame romantique, qui disparaît à son tour devant la comédie de mœurs. Une loi commune gouverne à travers les pays et les siècles la

marche de l'art dramatique. L'avenir du théâtre indien est ainsi lié par des affinités essentielles à l'avenir général du théâtre. Est-il possible à l'imagination de devancer les temps et de fixer aux génies futurs leur œuvre, comme la science fixe aux astres leur chemin? Nous n'hésitons pas à le croire. La complexité des éléments à introduire dans le calcul; la variété infinie des incidents soudains empêchent à coup sûr de marquer pas à pas la route où marcheront nos successeurs. Mais les étapes sont déjà réglées; le but si lointain qu'il soit se laisse entrevoir. L'étude du théâtre indien prouve par un nouvel exemple la logique infaillible de l'histoire. L'avenir sort du passé et le continue en le transformant. L'esprit humain n'erre pas à l'aventure dans un dédale inextricable, il n'est pas prisonnier dans un cercle sans issue. Il avance par un progrès lent, mais sûr. Econome d'efforts comme la nature, il reprend les créations des générations éteintes pour les adapter au goût nouveau. L'Inde antique a façonné le nâṭaka, qui reste encore la plus heureuse invention dramatique du génie indien. Son accord avec les lois fondamentales de la pensée indienne, son harmonie esthétique, son unité logique, sa souplesse aux inspirations les plus variées le rapprochent de la perfection; mais réservé à une petite élite de spectateurs cultivés, jaloux de satisfaire leur goût raffiné, il était entraîné nécessairement à exagérer l'élégance jusqu'à l'affectation, la distinction jusqu'au maniéré, la dignité jusqu'à la raideur; l'horreur du trivial l'a poussé hors de la nature, le culte d'un idéal trop étroit l'a enfermé dans la convention. Le jour où l'esprit aura vivifié le monde, où la culture aura cessé d'être un privilège pour devenir le patrimoine universel, où les classes encore inertes ou éveillées à peine auront appris à goûter la sereine volupté des jouissances intellectuelles, les formes jadis aristocratiques de l'art ressusciteront. Retrempé au sein du peuple, ranimé par l'âme collective de la foule, rapproché de la vérité sans s'éloigner de l'idéal, littéraire et populaire, juste équilibre de la fiction et de la réalité, de la convention et de la vie, le théâtre héroïque: nâṭaka ou tragédie, comédie ou drame, sera le théâtre des générations futures.

TABLE DES MATIÈRES

TOME PREMIER

PREMIÈRE PARTIE

DEUXIÈME PARTIE

FIN DU PREMIER TOME.

Chartres. — Imprimerie Durand, rue Fulbert.

(2)

LE

THÉATRE INDIEN

PAR

SYLVAIN LÉVI

DOCTEUR ÈS LETTRES,

MAITRE DE CONFÉRENCES A L'ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES,

CHARGÉ DE COURS A LA FACULTÉ DES LETTRES,

LAURÉAT DE L'INSTITUT

APPENDICE ET INDEX



PARIS

ÉMILE BOUILLON, LIBRAIRE-ÉDITEUR

67, RUE RICHELIEU, 67

(EN FACE DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE)

—

1890

APPENDICE

TEXTE. — NOTES. — EXCURSUS

Nous avons réuni dans cet appendice les fragments, conservés en général par les commentateurs, des ouvrages relatifs à l'Art dramatique qui sont inédits ou perdus; nous y avons également renvoyé les notes et éclaircissements de quelque étendue; nous avons préféré cette disposition, qui dégage le texte, au système ordinaire, plus commode en apparence, mais qui surcharge les pages, choque les yeux, partage et fatigue l'attention, et qui finit souvent par étouffer l'œuvre sous une sorte de végétation parasite. La division du livre en deux parties matériellement distinctes permet de se reporter aisément de l'une à l'autre. Cette séparation nous autorisait enfin à aborder et à discuter avec ampleur plusieurs problèmes intéressants qui se rattachaient à notre sujet sans en former partie intégrante. La composition même de l'appendice, naturellement découpé en sections indépendantes les unes des autres, nous rendait plus libres d'avancer des hypothèses, sans avoir à les grouper en corps de doctrines.

Les chiffres placés en tête des notes indiquent les pages du Ier tome auxquelles elles se rapportent (nous rappelons que l'astérisque dans le texte indique un renvoi à l'appendice). Pour faciliter les références, nous classons les notes dans l'ordre où elles se présentent sur la page, en plaçant d'abord celles qui se rapportent au texte, puis celles qui répondent aux astérisques des notes (distinguées par la lettre *n :* ainsi 31, n. 5, signifie que la note de l'appendice se réfère à la note 5 de la page 31). Les chiffres placés entre parenthèses

à la suite du numéro des pages correspondent à l'ordre relatif des notes dans la même page de texte (ainsi : 11 (1) signifie : la note répond à la première astérisque du texte de la page 11).

1. Add. — William Jones raconte, dans la Préface de sa traduction de Çakuntalà, comment il a découvert l'existence et la véritable nature des nâṭakas. Le passage mérite d'être cité en entier ; il ouvre une ère nouvelle dans l'histoire du théâtre indien, et marque le point de départ des études européennes ; en outre, il permet de juger par un exemple frappant la grandeur et les difficultés de l'œuvre accomplie par les premiers orientalistes. Les notions acquises avant leur venue n'étaient en général qu'erreur et chaos. Leur labeur opiniâtre autant qu'enthousiaste a épargné à la science nouvelle les longs tâtonnements du début et l'ont rangée presque aussitôt de pair avec ses aînées.

« Dans une des *Lettres édifiantes,* qui, généralement parlant, ne doivent être consultées qu'avec précaution, j'avais lu le passage suivant : On trouve au nord de l'Inde un grand nombre de livres appelés *Natacs,* qui, comme les Brahmanes l'assurent, contiennent beaucoup de faits historiques sans aucun mélange de fables.

« Ayant conçu le plus vif désir de connaître l'état réel de cet empire avant sa conquête par les barbares du Nord, je cherchai, dès mon arrivée au Bengale, à me mettre en état de lire ces livres, soit avec le secours des traductions, s'ils avaient été traduits, soit en apprenant la langue dans laquelle ils étaient écrits. Dès que je fus capable de converser avec les Brahmanes, ils m'assurèrent que les Natacs n'étaient pas des histoires, mais qu'on désignait au contraire par ce nom des ouvrages pleins de fictions et de fables, composés sur divers sujets et en différents dialectes indiens ; que leur forme ordinaire était celle de dialogues en prose et en vers, pour être récités devant les anciens Radjas dans leurs assemblées publiques.

« Cette définition ne m'en donna pas une idée précise, mais j'en conclus cependant que ces dialogues roulaient sur des sujets de morale et de littérature, tandis que quelques

Européens que je consultai avaient cru comprendre qu'ils ne traitaient que de la poésie, de la musique et de la danse.

« Enfin un Brahmane très éclairé, nommé Radhacant, qui avait longtemps observé les coutumes anglaises, parvint à faire cesser mes incertitudes, et à me causer autant de joie que de surprise, en me disant que notre nation avait des compositions du même genre qu'on représentait publiquement à Calcutta pendant la saison froide, et qui, ainsi qu'il l'avait appris, portaient le nom de *comédies.* »

11 (1). — Bharata passe pour être l'auteur d'un autre ouvrage, le Kâvya-lakṣaṇa écrit en kârikâs ou vers didactiques ; le Kâvya-lakṣaṇa est mentionné dans un traité de rhétorique écrit au XVI[e] siècle, la Sâhitya-kaumudî de Vidyâ-bhûṣaṇa (Peterson, *Rep.* 2[d], p. 11). M. Peterson a retrouvé quelques fragments d'un traité attribué à Çrî kavi-keçari-Bharata et portant comme titre Bharata-kârikâs (*Rep.* 3[d], p. 352). Le commentateur de la Sâhitya-kaumudî rapporte que les kârikâs étaient un extrait abrégé du Vahni-Purâṇa (= Agni-P.) (*Rep.* 2[d], p. 12 ; Weber, *Cat. Berlin. Hss.* II, n° 820).

11 (2). — M. Pischel (*Götting. Gel. Anz.,* 1885, p. 763-4) a recueilli dans le Nâṭya-çâstra quelques indications dont il a cherché à tirer parti pour fixer la date de la composition au VI[e] ou au VII[e] siècle. La liste des peuples étrangers n'a rien de caractéristique ; c'est celle qu'on retrouve aussi bien dans les épopées que dans la littérature classique :

çakâç ca yavanâç caiva pâhlavâ bâhlikâç ca yâḥ
prâyeṇa gaurâḥ kartavyâḥ (P[a], p. 144[a] ; P[b], 122[b].)

La mention de plusieurs opinions en désaccord ne prouve pas l'existence d'une *littérature* technique avant le Nâṭya-çâstra (anye tu, P[b], 62 ; anyair apy uktam, 60 ; puis vient un çloka.). Elle confirme l'hypothèse que nous avons émise sur la formation du Nâṭya-çâstra (v. sup. p. 27 sqq. 298 sqq. 308 sqq.).

13 (1). — La bibliothèque de l'India-office, à Londres, contient un ouvrage intitulé Bharata-Nâṭya-çâstra (n° 3025 en lettres telingas ; n° 3089, copie en devanâgarî). Ce n'est qu'un mauvais traité de danse, sans rapport avec le vrai Nâṭya-

çâstra. Le Bharata-çâstra de la collection Mackenzie (p. 161) est, d'après les indications de Wilson, un ouvrage du même genre et sans doute le même ouvrage. La même conjecture s'applique vraisemblablement au Bharata-çâstra qui figure dans le Catalogue d'Oppert, I, 6019.

13 (2). — Une citation de Bharata dans Râghavabhaṭṭa (A. dy. p. 20 cité inf.) prouve qu'il avait pour autorité un manuscrit de la récension du Nord, si on peut l'appeler ainsi (A, B, P). Il cite un passage avec la mention *ṣoḍaçâdhyâye,* qui se retrouve dans le 16e chapitre de B et de P, lequel correspond au 17e de G.

15 (1). — La simple énumération de ces essais indique quelle confusion subsiste encore dans l'étude de Bharata. M. Hall a reproduit les numéros d'ordre des chapitres dans son manuscrit ; M. Regnaud a pris ceux du ms. G ; et M. Grosset est revenu aux chiffres de B.

15 (2). — (Ex. A. dy. 230 = Bh. XIX, 12, 25-26 ; A. dy. 126 = Bh. XIX, 32-33 ; A. dy. 156 = Bh. XXXIV, 45 ; A. dy. 62 = Bh. XXXIV, 68-70, etc.) On est tenté de se demander si notre Nâṭya-çâstra ne contient pas en grande partie le commentaire en vers composé sur les sûtras primitifs par Mâtṛgupta.

18 (1). — Dhanika est mentionné après Vâlmîki, Vyâsa, Kâlidâsa, Amarasiṃha et Mâgha parmi les favoris de la poésie, dans un vers traditionnel rapporté par M. Cowell. (*J. R. As. Soc. no 5,* XV, 175).

18 (2). — Le commentaire de l'Anargha-Râghava cite (p. 7) un long extrait en vers du Daça-rûpa (v. note sur 132 (1)) qui ne se retrouve pas dans notre texte ; le passage est tiré peut-être du commentaire de Deva-pâṇi.

20.

nâtivasaṃgatatvâd bharatamuner matavirodhâc ca
sâhityadarpaṇîyâ na gṛhîtâ prakriyâ prâyaḥ

Nâṭacandrikâ, init.

21. — Hall (Introd. au Daça-Rûpa) cite encore trois ouvrages : *1*. le Nâṭya-çekhara cité par Nârâyaṇa Dîkṣita dans le commentaire de la Viddhaçâlabhañjikâ. Je n'ai pu retrouver cette citation ; l'ouvrage est peut-être identique au Rañgaçekhara. *2*. Le Rûpa-cintâmaṇi cité par Rañganâtha ; c'est un koṣa. *3*. Le Nâṭakâvatâra cité par Mohanadâsa-miçra, le commentateur du Hanûman-nâṭaka (init.) ; ce n'est peut-être que le dernier chapitre de Bharata. — L'ouvrage porté au Catalogue de l'India-Office sous le titre de Nâṭakaparibhâṣâ (n[os] 3029 et 3088) ne traite que de la danse.

29 (1).

avasthâ yâ tu lokasya sukhaduḥkhasamudbhavâ
tadîyânukṛtiḥ prâjñair nâṭyam ity abhidhîyate

Bhar. dans An. R., comm. 9.

29 (2). — Rûpaka est un dérivé régulier de rûpa ; mais les théoriciens indiens, grands amateurs d'étymologies fantaisistes, l'ont rattaché au causal ropay, faire monter; car, disent-ils, le comédien fait monter sur sa personne, superpose à son corps, un nouveau personnage, Râma, par exemple.

30 (1). — Tagore mentionne une autre division des genres, classés d'après la danse qu'ils emploient. La danse est de deux espèces : mârga ou deçî ; le mârga est la danse que Brahma alla jadis chercher (mârg°) auprès de Mahâdeva, et que Bharata exécuta devant le dieu ; la deçî comprend les variétés locales en usage sur la terre et qui servent à distraire et amuser les rois. Les mârga-nâṭyas, d'origine divine, sont de vingt espèces : les dix rûpakas, et de plus la nâṭikâ, la prâkaṣikâ, la bhâṇikâ, la haṃsikâ, la viyoginî, la dipikâ, la kalotsâhatarâ, la citrâ, la jugupsitâ et la vicitrârthâ. Les deçî-nâṭyas, au nombre de seize, sont le saṭṭaka, le troṭaka, la goṣṭhî, le vṛndaka, le çilpaka, le preñkhaṇa, le saṃlâpaka, le hallîça, le râsaka, le çrîgadita, la bhîlukî, la tumbakî, le sajjita, le parivarta, la mûrti et la prahelikâ :

brahmâdyair mârgitaṃ çambhoḥ prayuktaṃ bharatâdibhiḥ
gândharvaṃ vâdanaṃ nṛtyaṃ yat sa mârga iti smṛtaḥ

deçe deçe nṛpâdînâṃ yad âhlâdakaraṃ param
gânaṃ vâdyaṃ tathâ nṛtyaṃ tad deçity ucyate budhaiḥ
mârgadeçîti nâṭyasya bhaved dvayam udîritam
brahmaṇâ yat tapas taptvâ mârgitaṃ çivayoḥ puraḥ
mârganâṭyaṃ ca tat prâhus tac ca viṃçatidhocyate
nâṭakaṃ ca prakaraṇaṃ bhâṇaṃ prahasanaṃ ḍimaḥ
vyâyogasamavakârau vîthyaṅkehâmṛgâ iti
rûpakâṇi daçaitâni bhâṣitâni kapardinâ
nâṭikâ prâkaṣikâ ca bhâṇikâ haṃsikâ tathâ
viyoginî ca ḍipikâ kalotsâhatarâ punaḥ
citrâ jugupsitâ caiva vicitrârtheti durgayâ
evam mârganâṭyam uktaṃ çivâbhyâṃ brahmaṇe purâ
dantilâdibhir uktâni deçînâṭyâni ṣoḍaça
saṭṭakaṃ troṭakaṃ goṣṭhî vṛndakaṃ ca tataḥ param
çilpakaṃ preṅkhaṇaṃ saṃlâpakaṃ ceti tataḥ param
hallîçarâsakâv uktâv evaṃ çrîgaditaṃ tathâ
bhilukî tumbakî caiva sajjitaṃ parivartakam
mûrtiḥ prahelikâ ceti ṣoḍaçoktâni sûribhiḥ

Tagore, 2-3.

30, n. 6.

bhârataṃ varṣam âçritya kartavyaṃ nâṭakâdikaṃ
sthânântare samudbhûtir yato na sukhaduḥkhayoḥ

Bharata, dans An. R., comm., p. 9.

dâridryavyâdhijarâçîtoṣṇâdyudbhavâni duḥkhâni
bîbhatsaṃ ca vidadhyâd anyatra na bhâratâd varṣât
varṣeṣv anyeṣu yato maṇikamayî mahî hitaṃ sulabham
vigatâdhivyâdhijvarâdvandvâ lakṣâyuṣo lokâḥ

Rudraṭa XVI, 40-41.

Dans Bharata XVIII, 90[d], au lieu de nityakaṣṭaṃ hi, P. donne devavihiteṣu; et 92 lire :

teṣu hi varṣeṣu sadâ na tatra duḥkhaṃ na vâ çokaḥ
ye teṣâm api vâsâḥ purâṇavâdeṣu parvatâḥ proktâḥ P.

31 (2). — De même si Duḥṣanta oublie Çakuntalâ qu'il a épousée, Kâlidâsa l'explique par l'effet d'une malédiction, tandis que le Mahâbhârata ne cherche point à justifier cet oubli.

31, n. 5. — A.dy., p. 230, cite sous le nom de Mâtṛgupta le vers de Bharata avec la variante :

yad âdhikârikaṃ *vastu samyak prâjñaiḥ prayujyate.*

P. lit de même.

32, n. 1. — Bhâvaprakâçikâ, cité dans A.dy., p. 168.

çobhâyai vaidikâdînâṃ yathâ puṣpâkṣatâdayaḥ
atha rtuvarṇanâdis tu prasaṅge prakarî bhavet.
phalaṃ tu kalpyate yasyâḥ parârthâyaiva kevalam
anubandhavihînânâṃ prakarî çrûyate yathâ

Ce dernier vers se retrouve dans P (correspondant à Bhar. de Hall, XIX, 24-25) qui rétablit ainsi la seconde ligne:

anubandhavihînaṃ yat prakarîm iti nirdiçet.

32, n. 4. — A. dy. cite, p. 15, comme étant de l'Âdibharata, le vers XIX, 8 de Bh. avec la variante :

autsukyamâtrabandhas tu.

P. lit de même.

An.R. comm., cite, p. 12, également sous le nom de Bharata:

bahukâryasya saṃbhâra ârambha iti kîrtitah.

33, n. 2. — A. dy. p. 115 cite Sudhâkara :

prâptyâçâ tu mahârthasya siddhisadbhâvabhâvanâ.

Ib., n. 3. — A. dy. lit ainsi le premier pâda :

niyatâṃ tu phalaprâptiṃ.

P de même.

Ib., n. 4. — Cité sous le nom de Mâtṛgupta dans A. dy., p. 250, avec les variantes :

samartham.... itivṛttam (vṛtte P).

34, n. 3. — Mâtṛgupta, cité dans A. dy., p. 15:

kvacit kâraṇamâtraṃ tu kvacic ca phaladarçanam
kvacid ârambhamâtraṃ tu phalam uktvâ kriyâ kvacit
vyâpâraç ca viçeṣoktaḥ kvacid vâ phalasâdhakaḥ
bahudhâ rûpakeṣv evaṃ bîjarûpeṇa dṛçyate
phale yasya hi saṃhâraḥ phalabîjaṃ tu tad bhavet
vastubîjaṃ kathâ jñeyâ arthabîjaṃ tu nâyakaḥ.

34, n. 4. — A. dy., p. 69, cite le vers de Bh. comme de l'Âdibharata, avec la variante :

samâptiṃ bandhasya (°ptir b° P).

An. R., comm., p. 11, cite également ce vers avec les variantes

phalavicchedakâraṇaṃ phalaṃ yâvac ca nodeti

et ajoute ce vers attribué à Bh. comme le précédent:

tailabindur yathâ toyaṃ svaçaktyâ vyâpya tiṣṭhati
kâvyâṅgâni tathâ binduḥ saṃdarçya mukhatâṃ vrajet

35, n. 2. — A. dy., p. 114, cite le vers suivant de l'Âdibharata :

kavibhiḥ kâryakuçalai rasabhâvam apekṣya tu... = Bh. XIX, 103
vyutkrameṇâpi kâryâṇi (aṅgâni).

et, p. 33, le Rasârṇavasudhâkara :

mukhâdisaṃdhyaṅgânâṃ kramo nâyaṃ vivakṣitaḥ
kramasyânâdṛtatvena bharatâdibhir âdimaiḥ
lakṣyeṣu vyutkrameṇâpi kathanena vicakṣaṇaiḥ.

37. — A. dy., p. 33, cite ce vers anonyme (de Bharata?):

tanniṣpattes tu kathanaṃ parinyâsaṃ pracakṣate.

Le vers donné par Hall semble résulter d'une fausse lecture; car P. lit :

tannivṛttiḥ (corr. niṣpattiḥ) parinyâso vijñeyaḥ kavibhiḥ sadâ.

40, n. 4. — A. dy., p. 69, cite ce vers du Sudhâkara :

bîjaprakâçanaṃ yatra dṛçyâdṛçyatayâ bhavet
tat syât pratimukhasaṃdhir.

Ib. n. 5. — A. dy., p. 77 :

vilâsaḥ saṃgamârthas tu vyâpâraḥ parikîrtitaḥ.

42, n. 1. — La définition de la narmadyuti citée dans S. est tirée de Bharata. P. la place entre les vers XIX, 77 et 78.

Le texte de Hall n'en donne pas de définition, par omission sans doute.

42, n. 2. — Le Sâh.-D. donne pragamana : la Nâṭaka-candrikâ également. Le Bh. de Hall lit praganana, mais P. rétablit pragayaṇa.

46, n. 2.

bhâvino' rthasya yaj jñânaṃ kramaḥ sa parikîrtitaḥ.

Bhar. dans Jagaddhara, sur Mâlatî, p. 186.

Ib. n. 4.

vyâpyena vyâpakajñânam anumânam udîritam.

Bhar. dans Jagaddhara, sur Mâlatî, p. 43.

48, n. 3.

yatra pralobhanakrodhavyasanâdyair vimṛçyate
bîjâdau garbhanirbhinnaḥ so' vamarça itîryate.

Sudhâkara dans A. dy., 168.

50, n. 5. — A.dy., p. 222, cite une autre définition du chalana :

âtmâvasâdanaṃ yat tu chalanaṃ tad udâhṛtam.

Et il donne comme exemple du chalana ainsi entendu dans le sens de découragement : Çak. IV, 140, 1 — v. 176 inclus.

P. concorde avec S.

avamânakṛtaṃ vâkyaṃ kâryârthaṃ châdanaṃ bhavet.

51, n. 4. — P. donne la même définition que S. et dans les mêmes termes.

54, n. 3. — A. dy., p. 255, cite une définition qui concorde avec celle du Daça-R. :

mithaḥ saṃjalpanaṃ yat syât tad âhuḥ paribhâṣaṇam.

56, n. 4. — P. donne le même vers que S. 403.

57, n. 3.

patâkâyâs tv avasthânaṃ kvacit (prâptyâçâyâm).
Sudhâkara, cité dans A, dy., 115.

Ib. n. 5. — Corr. dans Bhar. XVIII, 18 :

°pramâda (P.) °tha vidravo (P.) pratyakṣaṃ tâni na syuḥ (P.).

et 19 :

nagaroparodhanaṃ (P.) pratyakṣâṇi ou °kṛtâni nâṅke (P.).

An. R., comm., p. 15, cite sous le nom de Bharata les vers I, II, 3312 du Daça-R.

An. R., comm., p, 53, cite un long extrait du Nâṭakasûtra relatif aux objets qu'on ne doit pas représenter :

krodhaprasâdaçokâḥ çâpotsargau ca vidravodvâhau
adbhutadarçanam aṅke kvâpi pratyakṣajâ na syuḥ
yuddhaṃ râjyabhraṃço maraṇaṃ nagaroparodhaṃ ca
apratyakṣâṇi bhavanti praveçakaiḥ saṃvidheyâni
na kâryaṃ çayanaṃ raṅge nâṭyayogam apekṣatâ
kenacid vyapadeçena tadvicchedaṃ ca kârayet
çastrâghâtaṃ vadhaṃ caiva maithunam yuddham eva ca
naite pratyakṣato nâṭye darçanîyâḥ kathaṃcana
bhaved arthavaçâd vâpi puruṣaḥ sahitaḥ striyâ
na ca taccumbanaṃ kuryân nirvyâjâliṅganaṃ na ca
dantacchedaṃ nakhacchedaṃ tathâ lajjâkaraṃ ca yat
bhojanaṃ salilakrîḍâṃ raṅgamadhye parityajet.

58, n. 1.

aṅke praveçaḥ pâtrâṇâṃ nâhetuḥ parikîrtitaḥ
arthaprasaṅgam âlambya teṣâṃ nirgama iṣyate
vistâro guṇasaṃpatteḥ svabhâvâd uddhṛtir na hi
vairasyâsya bhaved aṅko dîrgho rogîva paṇyatâm
naikatrâṅke praçaṃsanti bahupâtravibhâvanâm
na caikaikarasodrekaṃ nâpi vistarayojanam.....
bîjârthayuktiyuktaṃ ca kṛtvâ kâryaṃ yathârasam
niṣkramaṃ tu tataḥ kuryât sarveṣâṃ raṅgavartinâm.
Nâṭakasûtra, cité dans An. R., comm. 53.

59, n. 1.

aṅkacchede kâryaṃ mâsakṛtaṃ varṣasaṃcitaṃ vâpi
tat sarvaṃ kartavyaṃ varṣâd ûrddhvaṃ na kadâcit.

59, n. 3.

vṛttavartiṣyamâṇânâṃ kathâṅgânâṃ nivedakaḥ
saṃkṣepoktiḥ sa viṣkambho madhyamapâtrayojitaḥ
kuto' pi svecchayâ prâptaḥ saṃbandho nobhayor api
viṣkambhako sa vijñeyaḥ kathârthasyâpi sûcakaḥ
[——————————saṃbandhenobhayopari
——————————yas tu kâvyârthasûcakaḥ.
Mâlatî, comm. 33.]
viṣkambhako dvidhâ jñeyaḥ çuddhaḥ saṃkîrṇa eva ca
çuddho madhyamapâtreṇa saṃkîrṇo madhyamâdhamaiḥ
saṃskṛtoktyâ ca çuddhaḥ syât saṃkîrṇo nîcabhâṣayâ,

Bharata dans An. R., comm. 70.

asûcitasya pâtrasya praveço naiva yujyate
tato viṣkambhakenâsya sûcanaṃ racayed budhaḥ.

Saṃgîtakalpataru, ib.

tatra viṣkambhako bhûtabhâvivastvaṃçasûcakaḥ
amukhyapâtracaritaḥ saṃkṣepaikaprayojanaḥ
dvidhâ sa çuddho miçraç ca miçraḥ syân nîcamadhyamaiḥ
çuddhaḥ kevalamadhyo'yam ekânekakṛto dvidhâ.

Sûdhâkara dans A. dy. 84.

çuddho madhyamapâtreṇa saṃskṛtoktyâ nibodhyate.

Mâlatî, comm. 306.

60, n. 4.

aṅkâvasâne yatraiva bhâvino' ṅkasya sûcyate
vastubîjam upodghâtaiḥ so'ṅkâvatâra ucyate.

Bharata dans Mâlatî, comm. 68.

61, n. 1.

yat tu prayogabâhulyâd artho' ṅke na samâpyate
bahuvṛttânto'lpakathaiḥ sa vidheyaḥ praveçakaiḥ
aṅkânâm antarâleṣu saṃkṣiptârthaprayojanaiḥ
bhṛtyavarge kathâbaddho vijñeyo' yaṃ praveçakaḥ.

Bharata, ib., 74.

61, n. 2.

yat tu çrâvyaṃ na sarvasya svagataṃ tad ihocyate.

Bharata, ib., 36 et An. R., comm. 39.

hṛdayasthaṃ vaco yat tu tad âtmagatam ucyate.

Bhar. dans An. R., comm. 39.

Âtmagatam n'est qu'une variété du svagatam; c'est un aparté où le personnage s'interpelle.

nigûḍhabhâvasaṃyuktam apavâritakaṃ bhavet.
Bharata, dans Mâlatî, comm. 99.

rahasyaṃ tu yad anyasya parâvṛtyâ prakâçyate
nâṭyadharmasamâveçât smṛtaṃ tad apavâritam.
Bharata, dans An. R., comm. 42.

61.

pâtrasyâlpatayâ yatra pâtraṃ naiva praveçyate
nepathya ity uktvâkâçe lakṣyaṃ baddhveti cocyate.
Bharata, ib. 10.

62. — L'expression *prathama kalpa* se rencontre plusieurs fois dans les drames (Çak. 105, 1; cf. 72, 4 paḍhamo saṃkappo; et Mâlav. 13, 10). Le sens indiqué par les commentateurs comme par le contexte ne souffre pas de difficultés; il faut traduire: « Excellente idée! ». Le composé *prathamakalpita* signifie: « de premier ordre » (cf. Böhtlingk et Roth, s. v. *kalp*. caus. 1, ad fin.). Cet emploi du mot prathamakalpa n'explique pas la convention scénique mentionnée dans notre texte; elle est peut-être l'invention d'un théoricien fourvoyé, qui n'aura pas compris le sens de cette locution dans les passages où elle se trouve.

62, n. 2. — Jagaddhara, dans Mâlatî., comm., p. 17, cite les vers II, 1, 2, du Daça-R. sous le nom de Bharata, et cite également sous ce nom la définition suivante des qualités nécessaires:

vinayaḥ çîlasampattir madhuraḥ priyadarçanaḥ
tyâgaḥ sarvasvadânaṃ syâd dakṣaḥ kṣiprakaro mataḥ
priyaṃvado' nutkaṭavâk sasneho lokarañjanaḥ
mitaprastutavâg vâgmî nityakarmarataḥ çuciḥ
khyâtavaṃço rûḍhavaṃçaḥ ṣoḍaçât triṃçako yuvâ
vâṅmanaḥkarmabhir yaç ca na calaḥ sa sthiro mataḥ
dhṛtiḥ sarveṣu yâ prîtir utsâho glânir eva ca
smṛtiḥ kâlântarajñânaṃ prajñâ tîkṣṇamatir matâ
kalâç câtra catuḥṣaṣṭir mânaç cittasamunnatiḥ
çûraḥ saṃgrâmanipuṇo rûpavân dṛçya ucyate
atipratâpas tejasvî çâstracakṣus trayîparaḥ
âtmavat sarvabhûtânî yaḥ paçyati sa dhârmikaḥ

tadguṇâs tu mahâbhâgyam audâryaṃ sthairyadakṣate
aujjvalyaṃ dhârmikatvaṃ ca kulînatvaṃ ca vâgmitâ
kṛtajñatvaṃ nayajñatvaṃ çucitâ mânaçîlatâ
tejasvitvaṃ kâlavattvaṃ prajârañjakatodayaḥ.

Sudhâkara, dans A. dy., 15.

70, n. 3.

vilâsaḥ puruṣe yathâ
mandasaṃcariṇî dṛṣṭir gatiç ca vṛṣabhâyitâ
smṛtipûrvas tathâlâpo vilâsaḥ kathyate yathâ.

Bh. dans Mâlatî., comm. 246.

71, n. 1.

tan mâdhuryaṃ yatra gâtradṛṣṭyâdeḥ spṛhaṇîyatâ
sarvâvasthâsu sarvatra.

A. dy., p. 97.

71, n. 2.

yasya prabhâvâd antaḥsthâḥ çokaharṣâdayo bahiḥ
dehasthâ nopalabhyante tad gâmbhîryam udâhṛtam.

Bh. dans An. R., comm. 12

72, n. 4 (et **73,** n. 1).

tatra kanyâtvarûḍhâ syât salajjâ pitṛpâlitâ
sakhîkeliṣu visrabdhâ prâyo mugdhâ guṇânvitâ.

Sudhâkara dans A. dy., 75.

75, n. 2. — Bharata, cité dans le comment. de Mâlatî., p. 18, s'exprime comme le Daça-R., sauf le second pâda: nânyoḍhâ nâṭyavedibhiḥ. Est-ce une simple erreur de mémoire du commentateur, ou cette variante indique-t-elle que l'exclusion de l'amour adultère était absolue au temps de Bharata?

79, n. 2.

bhâvâd îṣatprakâço yaḥ sa hâva iti kathyate.

An. dans A. dy., 39.

akṣibhruvor vikârâdyâḥ çṛṅgârasya ca sûcakâḥ
sagrîvarecakâ bhâvâ hâvâs tebhyaḥ samutthitâḥ

Bhar. dans Mâlatî., comm. 337.

79, n. 3.

nânâvikâraiḥ suvyaktaḥ çṛṅgârâkṛtisûcakaiḥ
hâva eva bhaved dhelâ.

Sudhâkara dans A. dy., 75.

nârîṇâṃ priyasaṃbhogalajjâsâdhvasakautukaiḥ
svabhâvâviṣkṛto vego heleti parikîrtitaḥ.

Bhar. dans Mâlatî., comm. 49.

79, n. 5.

rûpayauvanalâvaṇyair upabhogopabṛṃhitaiḥ
alaṃkaraṇam aṅgânâṃ çobheti parikîrtitâ.

Bhar. dans Mâlatî., comm. 42.

81, n. 3.

yo vallabhâsannagato vikâro gatyâsanasthânavilokanâdau
nânâvidhâkûtacamatkṛtiç ca parâṅmukhaṃ câsyam ayaṃ vilâsaḥ.

Nâgarasarvasva dans A. dy., 50.

yânasthânâsanâdînâṃ netravaktrâdikarmaṇâm
utpadyate viçeṣo yaḥ sa vilâsa iti smṛtaḥ.

Bharata dans Mâlatî., comm. 248.

dayitâvalokanâdau viçeso' ṅgakriyâsu yaḥ
çṛṅgâraceṣṭâsahito vilâsaḥ samudîritaḥ.

Bhar., ib., 49.

81, n. 7.

yad antarnihitasyâṅgaiḥ savyâpârair manobhuvaḥ
savrîḍâviṣkṛtiḥ strîṇâṃ tad âhuḥ kilakiñcitam.

Bhar. dans Mâlatî., comm. 255.

82, n. 1.

svâbhilâṣaprakaṭanaṃ moṭṭâyitam itîritam.

Sudhâkara dans A. dy., 75.

çrutvâ kathâṃ priyajanasya sakhîmukhebhyaḥ
karṇodarasthitacalattanutarjanîkam
yat sâṅgabhaṅgam iha jṛmbhitam aṅganânâṃ
moṭṭâyitaṃ tad uditaṃ kavibhiḥ purâṇaiḥ.

Bhar. dans Mâlatî., comm. 75.

89, n. 2.

çṛṅgârârthaṃ trapâkâri vâkyaṃ goṣṭhîṣu narma tat.

Bhar. dans Mâlatî., comm. 87.

sahâsyavacanaprâyaṃ narmecchanti manîṣiṇaḥ

Bhar., ib., 40.

upacâraḥ strîpuṃsayor manojanmanibandhanaḥ
sa evâtra parijñeyo narmasaṃjñaḥ prayoktṛbhiḥ.

Bhar., ib., 91.

90, n. 3.

narmasphoṭas tu bhâvânâṃ dehasthânâṃ prakâçanam.

Bhar., ib., 223.

Ib., n. 4.

kâryakâraṇato yatra nâyako gopayet tanuṃ
narmagarbhaḥ sa kathito nâṭyavedibhir uttamaḥ.

Bhar., ib., 238.

94.

svapno dûtaç ca lekhaç ca nepathyoktis tathaiva ca
âkâçavacanaṃ caiva jñeyâ hy antarasaṃdhayaḥ.

Mâtṛgupta, dans A. dy., 20.

95.

vivakṣitârthakalitâ pattrikâ lekha ucyate.

An. dans A. dy., 102.

Ib.

citram âkârasya vilekhanam.

An. dans A. dy., 217.

96.

tatra sâma priyaṃ vâkyaṃ sânuvṛttiprakâçakam.

Ib., 105.

Ib.

daṇḍas tv avinayâdînâṃ dṛṣṭyâ çrutyâ ca tarjanam.

Sudhâkara dans A. dy., 37.

Ib.

krodhas tu cetaso dîptir aparâdhâdidarçanât.

An. cité dans A. dy., 225.

Ib.

bhayas tv âkasmikas trâsaḥ.

Ib., 223.

97.

ojas tu vâgupanyâso nijaçaktiprakâçakaḥ.

Ib., 225.

Ib.

saṃvṛtiḥ svayam uktasya svayaṃ pracchâdanaṃ bhavet.

Ib., 83.

Ib.

bhrântir viparyayajñânaṃ prasaṅgasyâviniçcayât.

Ib., 216.

Ib.

niçcayo hetunârthasya mataṃ hetvavadhâraṇam.

Rasârṇavasudhâkara dans A. dy., 174.

98, n. 2.

sahasaivârthasaṃpattir nâyakasyopakârikâ
patâkâsthânakam.

Âdibharata, dans A. dy., 41.

saṃdhau prathame tan matam.....

Ib., ib.

100, n. 1.

mukhe pratimukhe garbhe vimarçe ca caturṣv api
bhedâḥ saṃdhiṣu kartavyâḥ patâkâsthânakasya tu

Mâtṛgupta, dans A. dy., 110.

mukhasaṃdhim ârabhya saṃdhicatuṣṭaye krameṇa bhavanti.

An. dans S. D., 303, comm.

104, n. 3.

âkhyânaṃ tu tad uddiṣṭaṃ yat purâvṛttakîrtanam.

Bhar. dans Mâlatî., comm. 92.

105, n. 1.

upamâdyair alaṃkârair guṇaiḥ çleṣâdibhis tathâ
ratnâḍhyair bahubhir yuktaṃ bhûṣaṇair iva bhûṣaṇam.

Mâtṛgupta dans A. dy., 20.

guṇâlaṃkârabahulaṃ bhâṣaṇaṃ bhûṣaṇaṃ matam.

Sudhâkara, ib.

Ib., n. 2.

vâkyam akṣarasaṃghâto bhinnârthaçliṣṭavarṇakam.

Cité ib., 248.

Ib., n. 4.

vâkyaṃ yad gûḍhatulyârthaṃ tad udâharaṇaṃ matam.

Cité ib., 41.

106, n. 1.

sa hetur iti nirdiṣṭo yat sâdhyârthaprasâdhakam.

Cité A. dy., 210.

Ib., n. 5.

saṃbaddhârthânurûpo yaḥ padaughaḥ sa padoccayaḥ.

Ib. 31.

Ib., n. 6.

kathanâd anyaceṣṭânâṃ sâdhyasiddhir nidarçanam.

Bhar. dans Mâlatî., comm. 93.

107, n. 1. — Le texte publié par M. Regnaud présente une lacune à la place des définitions de l'abhiprâya et de la prâpti.

109.

niruktir niravadyoktir nâmany arthaprasiddhaye.

Cité A. dy., 30.

Ib., n. 5.

abhyarthanâparaṃ vâkyaṃ vijñeyo' nunayo budhaiḥ

Cité A. dy., 253.

110, n. 1.

mâlâ syâd yad abhîṣṭârthaprakâçanam.

Cité A. dy., 107.

mâlâ bahûnâṃ hetûnâṃ nirdeçaḥ sâdhyasiddhaye.

Cité Mâlatî., comm., 227.

Ib., n. 4.

yatra bhâvanayopetam âtmânam atha vâ param
pṛcchann ivâbhidhatte' rthaṃ sâ pṛcchety abhidhîyate.

Bhar. dans Mâlatî., comm. 79.

Ib., n. 5.

prasiddhir lokavikhyâtair vâkyair arthaprasâdhanam.

Cité A. dy., 29.

111, n. 3.

saundaryâdiguṇaçlâghâ guṇakîrtanam atra hi.

Cité A. dy., 73.

Ib., n. 5.

manorathas tu vyâjena vivakṣitanivedanam.

Cité A. dy., 112.

Ib., n. 7. — D'après une citation de l'A. dy., cette beauté s'appelait aussi madhurabhâṣaṇa :

yat prasannena manasâ pûjyapûjayitur vacaḥ
smṛtiprakâçanaṃ yat tat smṛtaṃ madhurabhâṣaṇam.

A. dy., 259.

112.

prathamasaṃdhyupalakṣaṇatvaṃ dvâdaçânâm uktam.

Abhinavabhâratî d'Abhinavagupta, citée A. dy., 64.

112, n. 1.

supratîtaṃ (corr. apratîtaṃ) vismṛtaṃ vâ yatra kâryaṃ prakâçyate
tad udghâṭakam ity âhuḥ praçnottaramanoharam.

Bhar. dans Mâlatî., comm. 10.

113. — Le Sudhâkara mentionne aussi ces deux divisions :

dvidhâvalagitaṃ proktam arthâvalagitâtmakam
anyaprasaṅgâd anyasya saṃsiddhir prakṛtasya ca.

Cité A. dy., 13.

114, n. 1. — Le mss. P. diffère entièrement ici du texte de Hall :

çrutisârûpyârthâtmani bahavo' rthâ yuktibhir niyujyante
etad dhâsyam ahâsyaṃ vâ trigataṃ nâma vijñeyam.

115, n. 3.

anavâraṇabhâvyarthavâdo gaṇḍa iti smṛtaḥ.

Bhar. dans An. R., 44.

116, n. 2.

mûrkhajanasaṃnikarṣe hitam api yatra prabhâṣate vidvân
na ca gṛhyate' sya vacanaṃ vijñeyo' satpralâpo' sau.

P.

119, n. 4. — P. diffère ici de Hall et semble mieux en harmonie avec le commentaire d'Abhinavagupta :

prâkṛtaṃ yad viyuktaṃ tu paṭhed ântarasaṃsthitâ
madanenânalipsâṅgî (?) sthitapâṭhyaṃ vidhîyate.

120, n. 5.

vaimûḍhakaṃ tu lâsyaṃ syât puṃsaḥ strîveṣadhâraṇam.

Bh. dans Mâlatî. comm. 229.

Ib., n. 6. — P. est tout différent et se rapproche de S.

pâtraṃ vibhraṣṭasaṃketaṃ suvyaktakaraṇânvitam
prâkṛtair vacanair yuktaṃ viduḥ saindhavakaṃ budhâḥ.

121.

çokavibhramayukte tu vyâdhicintâsamâçrite
çrutavârtâdivairûpye yojyâ dvipadikâ budhaiḥ.

Bhar. dans Mâlatî., comm. 36.

dhruvâ tu gîtibhedo 'yaṃ vṛndasâmâ nibadhyate
sa ca pañcadhâ tathâ hi
prâveçikî niṣkrâmaṇî parikrâmaṇy avasthitiḥ
utthâpanî tu pañcamyâ dhruvâ nâṭyârthasiddhaye
tatra prâveçikî jñeyâ praveçe gânayogataḥ.

Bhar. dans An. R., 20.

prâveçikî âkṣepiṇî krâmikî utthâpinî prâsâdikî iti pañca dhruvâḥ.

Bhar. dans Karpûramañjarî, comm. 6.

prathayati pâtraviçeṣân sâmâjikamanâṃsi rañjayati
anusaṃdadhâti ca rasân nâṭyavidhâne dhruvâ gîtiḥ.

Bâlarâmây. I, v. 20.

Ib. (2).

raṅge viçanti niryânti ye tatkâryârthinaḥ punaḥ
te sarva eva pâtrâṇi kîrtitâni prayoktṛbhiḥ.

Bhar. dans An. R., 10.

pâtraṃ tu nartanâdhâro.

Saṃgîtaratnâk. VII, 12, 11.

122, n. 3.

vikṛtâṅgavacoveṣair hâsyakârî vidûṣakaḥ.

Sudhâkara dans A. dy., 55.

vaihâsikaḥ kelikaraḥ prahâsî ca vidûṣakaḥ.

Bhar. dans An. R., 146.

123, n. 2.

prasahyamânakâmârto bahusthânasamutthitaḥ
svâvasthâdarçanârthaṃ ca preṣayed dûtam âtmanaḥ.

Bhar. dans Mâlatî., comm. 318.

paṭutâ dhṛṣṭatâ cetîṅgitajñatvaṃ pratâraṇam
deçakâlajñatâ caiva dûtîkṛtye guṇâ matâḥ.

Ib., 115.

lajjitaṃ nârthavantaṃ vâ rûpiṇaṃ vâ tathâturaṃ
dûtaṃ vâpy atha vâ dûtîṃ na tu kuryât kathaṃcana.

Ib., 16.

nisṛṣṭârthâ mitârthâ ca tathâ çâsanahârikâ
sâmarthyotpâditâhînâ dûtî tu vividhâ matâ.

Ib., 32.

Ib., n. 3.

ubhayor bhâvam âçritya parâpekṣavivarjitam
svabuddhyâ kurute kâryaṃ nisṛṣṭârthaḥ prakîrtitaḥ.

Bhar. dans An. R., 140.

strîpuṃsayor âçayam âdadhânâ
svayaṃ ca kâryaṃ pratipâdayantî
sṛṣṭârthikâ sâ paradârayoge
dûtî niyojyâ bahudhâ sudhîbhiḥ.

Bhar. dans Mâlatî., comm., 100.

Ib., n. 4.

vidhavekṣaṇikâ dâsî bhikṣukî çilpakârikâ
praviçya câçu viçvâsaṃ dûtîkâryaṃ ca vindati.

Bhar. dans Mâlatî., comm. 16.

kârur dâsî ca dhâtreyî prativeçyâ ca çilpikâ
bâlâ pravrajitâ ceti nâyikânâṃ sakhîjanaḥ.

Bhar., ib., 27.

126, n. 5. — Cité sous le nom de Mâtṛgupta, A.dy., 57, avec les variantes :

41ᵃ gṛhakakṣâ. — 42ᵃ yâmeṣu. ᵇ yâmaçuddhiviçâradâḥ
ᵈ yavanyo 'pi matâḥ kvacit

kirâtî câmaradhârir yavanî çastradhâriṇî.

vers cité par Kaṭavema, comm. de Çak. (dans Pischel, *De recens. Çak.*, 44).

yavanî yuddhakâle râjño 'straṃ dadâti.

Ib.

128, n. 2.

antaḥpuracaro vṛddho vipro guṇagaṇânvitaḥ
sarvakâryârthakuçalaḥ kañcukîty abhidhîyate
jarâvaiklavyayuktena viçed gâtreṇa kañcukî.

Bhar. dans An. R. 109.

Ib.

kâpâlikâs tu ghaṇṭântanâmânaḥ samudâhṛtâḥ.

Bhar. dans Mâlatî., comm. 31.

129 (1).

râjann iti ṛṣibhir vâcyaḥ.

Bh. dans A. dy., 21.

râjann iti tapodhanaḥ (râjânam âha).

Bh. dans An. R., 23.

Voir la jolie scène de l'Uttaracarita où le vieux chambellan appelle Râma « Râmabhadra » et reprend bien vite « deva ».

âyuṣmann iti vâcyas tu rathî sutena sarvadâ.

Bh. dans A. dy., 16.

âyuṣmann iti vṛddhena vâcyo bâlaḥ çubhâçayaḥ.

Bh. dans Mâlatî., comm. 319.

tathâyuṣmann iti dvijaḥ (nṛpatim âha).

Bh. dans A. dy., 23.

devânâm api ye devâ mahâtmâno maharṣayaḥ
bhagavann iti te vâcyâ yâs teṣâṃ yositas tathâ.

Bh. dans A. dy. 259.

devâç ca liṅginaç caiva nânâsmṛtidharâç ca ye
bhagavann iti te vâcyâḥ puruṣâḥ striya eva ca.

Bh. dans Mâlatî., comm., 9.

bhagavann âha râjâ tam (tapodhanam).

Bh. dans An. R., 23.

kulaṃ çîlaṃ dayâ dânaṃ dharmaḥ satyaṃ kṛtajñatâ
adroha iti yeṣv etat tân âryân saṃpracakṣate.

Bh. dans Mâlatî., comm. 9.

âryeti nṛpatir vipraṃ

Bh. dans An. R., 23

âryeti brâhmaṇaṃ brûyât

Id., ib., 58

sarvastrîbhiḥ patir vâcya âryaputreti yauvane.

Bh. dans A. dy., 8.

Ib. (2).

jârastriyas tu saṃbhâṣyâḥ sarvâḥ parijanena tu
bhaṭṭinî svâminîty evaṃ nâṭye prâhur vicakṣaṇâḥ.

Bh. dans Mâlatî., comm. 149.

samânâbhis tathâ sakhyo halâ bhâṣyâḥ parasparam.

Bh. dans A. dy., 26.

130, n. 1.

parivrâṅmuniçâkyeṣu tâpasaçrotriyeṣu ca
dvijâ ye caiva liṅgasthâḥ saṃskṛtaṃ teṣu yojayet.

Âdibharata dans A. dy., 21.

dhîroddhate dhîralalite dhîrodâtte tathaiva ca
dhîrapraçânte ca tathâ pâṭhyaṃ yojyaṃ tu saṃskṛtam.

Id., ib., 15.

saṃmatânâṃ devatânâṃ râjânyâmâtyasainike
vaṇiṅmâgadhasûtânâṃ pâṭhyaṃ yojyaṃ tu saṃskṛtam.

Mâtṛgupta, ib.

devânâṃ bhûpatînâṃ ca sacivânâṃ purodhasâm
amâtyavaṇigâdînâṃ pâṭhyam icchanti saṃskṛtam.

Bh. dans An. R., 22.

yojyaṃ vidûṣakonmattabâlatâpasayoṣitâm
nîcânâṃ paṇḍakânâṃ ca nîcagrahavikâriṇâm
vidvadbhiḥ prâkṛtaṃ kâryaṃ kâraṇât saṃskṛtaṃ kvacit.

Mâtṛgupta dans A. dy., 126.

divyâyâ gaṇikâyâç ca çilpakâryâs tathaiva ca
vidagdhâyâḥ striyâ bhâṣâṃ saṃskṛtenâpi yojayet.

Bh. dans Mâlatî., comm. 242.

saṃskṛtabhâṣâvâcaḥ prâyo nâṭye khalu striyâḥ çlâghyâḥ
kvacid api vidagdhatâyâḥ prabodhanârthaṃ praçasyante.

Bh., ib., 81.

saṃskṛta... (v. sup.)
kvacid api tapaḥprabhâvâd vidagdhatâbodhanâc ca çasyante.

Bh. dans An. R., 113.

ceṭî prâkṛtabhâṣiṇî syâc ca saṃskṛtabhâṣiṇî.

Id., ib.

prâkpratîcîbhuvoḥ sindhvor himavadvindhyaçailayoḥ
antarâvasthitaṃ deçam âryâvartaṃ vidur budhâḥ
âryâvartaprasûtâsu sarvâsv eva hi jâtiṣu
saurasenîṃ samâçritya bhâṣâṃ kâvye prayojayet.

Mâtṛgupta dans A. dy., 8.

nâyikânâṃ sakhînâṃ ca sauraseni prakîrtitâ.

Bh., ib., 25.

131 (1). Nous avons reproduit la distribution indiquée dans l'introduction de l'édition Stenzler (VI et VII). En réalité le petit Rohasena parle, à quelques irrégularités près, la çaurasenî.

Il ne faut pas s'imaginer toutefois que la variété des prâcrits entraîne une inextricable confusion de langages. La plupart ne diffèrent que par certains caractères morphologiques ou phonétiques régulièrement fixés et limités à un petit nombre; le sanscrit en est toujours la base, et les prâcrits ne sont guère que des prononciations spéciales du sanscrit. Témoin les exemples suivants choisis dans la Mṛcchakaṭikâ et accompagnés de la traduction sanscrite :

Çauraseni (3,5 éd. Stenzler). NAṬÎ. ajja iaṃ mhi (ârya, iyam asmi). — SÛTRADHÂRAḤ. ajje sâadaṃ de (ârye svâgataṃ te). — N. âṇavedu ajjo ko ṇioo aṇuciṭṭhîadu tti (âjñâpayatv âryaḥ ko niyogo' nuṣṭhîyatâm iti).

Avantikâ (100, 23 ib.) VÎRAKA. eso pavahaṇavâhao bhaṇâdi ajjacârudattassa pavahaṇaṃ vasantaseṇâ ârûḍhâ pupphakaraṇḍaaṃ jiṇṇujjâṇaṃ ṇîadi tti (eṣa pravahaṇavâhako bhaṇati âryacârudattasya pravahaṇaṃ vasantasenâ ârûḍhâ puṣpakaraṇḍakaṃ jîrṇodyânaṃ nîyate iti).

Prâcyâ (6, 1). MAITREYA. adha vâ mae vi mitteeṇa parassa âmantaṇaâiṃ bhakkhidavvâiṃ (atha vâ mayâ api maitreyeṇa parasya âmantraṇakâni bhakṣitavyâni).

Mâgadhî (38, 15) SAṂVÂHAKA. tado teṇa ajjeṇa çavittî palicâlake kada mhi câlittâvaçeçe ca taççiṃ jûdobajîvi mhi çaṃvutte (tatas tena âryeṇa savṛttiḥ paricârakaḥ kṛto 'smi câritryâvaçeṣe ca tasmin dyûtopajîvy asmi saṃvṛttaḥ).

Çâkârî (13,6) ÇAKÂRA. antaleṇa çuçiṇiddhâ eçâ gaṇiâ jeṇa maṃ bhaṇâdi ehi çante çi kilinte çi tti (antareṇa susnigdhâ eṣâ gaṇikâ yena mâṃ bhaṇati ehi çrânto 'si klânto 'si iti).

Câṇḍâlî (158, 19) CAṆḌÂLAU. çuṇâdha ajjâ. eçe çatthavâhaviṇaadattaçça ṇatthike çâaradattaçça puttake ajjacâludatte ṇâma (çṛṇuta âryâḥ eṣa sârthavâhavinayadattasya naptâ sâgaradattasya putraka âryacârudatto nâma).

Ḍhakkî (36, 18) MÂTHURA. tassa jûdiarassa muṭṭhipahâreṇa ṇâsikâ bhaggâ âsi tâ ehi ruhirapahaṃ aṇusaremha (tasya dyûtikarasya muṣṭiprahâreṇa nâsikâ bhagnâ âsît. tad ehi rudhirapatham anusarâmas).

Ib., n. 1.

âçîr namaskriyârûpaḥ çlokaḥ...
nândîti kathyate.

Bh. dans A. dy. 2 ; Âdibhar., ib., 5 ; Mâtṛgupta dans comm. Vikram. 6.

âçîr namaskriyâvastu.

Bhâsa dans A. dy. 2

pûrvaṃ kṛtâ mayâ nândî âçîrvacanasaṃyutâ.

Bh. (1er adhyâya) dans A. dy., 5.

harottamâṅgasthitavastuvarṇanair
vâkyârthabhûmnârthapadais trisaṃkhyaiḥ
ṣaḍbhiç caturbhir nṛpaviprasaṃpat
samâçîṣâ saṃpravadanti nândîm.

Saṃgîtakalpataru, ib., 6.

devadvijanṛpâdînâm âçîrvacanapûrvikâ
nândî kâryâ budhair yatnân namaskâreṇa saṃyutâ.

Bh. dans An. R., 4.

devatâder namaskâro gurûṇâm api ca stutiḥ
gobrâhmaṇanṛpâdînâm âçir nândî.

Kohala, ib. 7.

devadvijanṛpâdînâm âçîrvacanapûrvikâ
nandanty asyâṃ surâ yasmât tasmân nândîti kîrtitâ.

Devapâṇi, dans Daçarûpaṭikâ, dans comm. de Vikram. 6.

âçîrvacanasaṃyuktâ nityaṃ yasmât prayujyate
devadvijanṛpâdînâṃ tasmân nândîti saṃjñitâ.

Bh. dans Nâṭyapradîpa (ms. I.O. 1148).

nandanti kâvyâni kavîndravargâḥ kuçîlavâḥ pâriṣadâç ca santaḥ
yasmâd alaṃ sajjanasindhuhaṃsî tasmâd iyaṃ sâ kathitâ nândî.

Nâṭyapradîpa dans A. dy., 5.

stutyarthe nadidhâtau vâ samṛddhyarthe vâ punaḥ
pṛṣodarâdipâṭhena nândîsâdhanam îritam.

iti kecit; An. R. 7.

candranâmâṅkitâ kâryâ sa rasânâṃ yato nidhiḥ.

An. dans A. dy., 6.

gaṅgâ nâgapatiḥ somaḥ sudhânando jayâçiṣaḥ
ebhir nâmapadaiḥ kâryâ nândî kavibhir aṅkitâ
praçastapadavinyâsâ candrasaṃkîrtanânvitâ
âçîrvâdaparâ nândî yojyeyaṃ maṅgalânvitâ
candrasaṃkîrtanaṃ yatra tadadhîno rasottamaḥ
prîte candramasi sphîtâ rasaçrîr iti bhâtvikih (?).

Bh. dans Mâlatî., comm., 4.

132 (1).

namaskṛtir mâṅgalikî âçîḥ patrâvalî tathâ
nândî caturdhâ nirdiṣṭâ nâṭakâdiṣu dhîmatâ
namaḥpradhânavâkyena komalena padena ca
kalpitâ çaṃbhunâ yuktâ namaskṛtir itîritâ
devasyârdhenducûḍasya vilâsenopavarṇitâ
maṅgalânugataṃ vâkyaṃ yatra mâṅgalikîti sâ

devadvijanṛpâdînâm âçîrvâdavibhûṣitâ
nândî maṅgalasaṃyuktâ syâd âçîr iti tadvidaḥ
vâcyârthabîjaracitâ çṛṅgârâdisamanvitâ
saṃyuktâ candrapadmâbhyâṃ patrâvaly abhidhîyate.

Daçarûpaka dans An. R. 7 (peut-être le comm. de Devapâṇi).

yasyâṃ bîjasya vinyâso hy abhidheyasya vastunaḥ
çleṣeṇa vâ samâyuktâ nândî patrâvalîti sâ.

Nâṭyadarpaṇa dans A. dy., 6.

Ib. (2).

aṣṭâṅgapadasaṃyuktâ praçastâ vedasaṃmatâ.

Bh. (prathamâdhyâye) dans A. dy., 5.

aṣṭâbhir dvâdaçabhir vâ padaiḥ samyaṅ niyojitâ.

Bh. dans An. R., 3.

kâcid dvâdaçapadâ nândî kâcid aṣṭapadâ smṛtâ.

Bh. dans Mâlatî., comm., 4.

nândî padair dvâdaçabhir aṣṭâbhir vâpy alaṃkṛtâ.

Bh. (pañcamâdhyâye) dans A. dy. 6; et An. R. 7.

tâṃ ṣoḍaçapadâm eke kecid âhuç catuṣpadâm.

Bh. dans An. R. 7.

tryasratâlânugatâ tripadâ ṣaṭpadâ dvâdaçapadeti caturasratâlânugatâ catuṣpadâ aṣṭapadâ ṣoḍaçapadeti pṛthak trividhaiva. nâtaḥ param api bhûyastvâd âdṛtâ.

Abhinavagupta, Bharataṭîkâ, dans A. dy., 6.

pañcatriṃçatpadâ nândî nityam eva çubhâvahâ
syân nâyakasya ca kaver yadi çaṃbhuvibhûṣitâ

Bh. dans An. R. 7.

133 (1).

padâni çlokâvayavabhûtâni tiṅantâni subantâni vâ çlokaturîyâṃça-rûpâṇi vâ avântararûpâṇi vâ — (iti vyâkhyâya punar uktam) — âcâryasvarasas tv avântaravâkyeṣv eva padatvam,

Abhinavagupta, Bharataṭîkâ, A. dy., 6.

çlokapâdaḥ padaṃ kecit suptiṅantam athâpare
pare 'vântaravâkyaikasvarûpaṃ padam ûcire

Nâṭyapradîpa, ib.

suptiṅantaṃ padaṃ câtra çlokapâdaç ca vâ padam.

Nâṭyalocana dans An. R. 7.

Ib. (2).

namo' stu sarvadevebhyo dvijâtibhyas tato namaḥ
jitaṃ somena vai râjñâ çivaṃ gobrâhmaṇâya ca
brahmottaraṃ tathaivâstu hatâ brahmadviṣas tathâ
praçâstv imâṃ mahârâjaḥ pṛthivîṃ ca sasâgarâm
râjyaṃ pravartatâṃ caiva rañgaḥ svâṃçaḥ samṛdhyatu
prekṣâkartur mahân dharmo bhavatu brahmabhâṣitaḥ
kâvyakartur yaçaç câpi dharmaç câpi pravardhatâm
ijyayâ cânayâ nityaṃ prîyantâṃ devatâ iti.

dvâdaçapadâ nândî donnée par Bh. (pañcamâdhyâye) dans A. dy., 6.

Ib. (3).

ânandaṃ vidadhâtu padmavasatiḥ çaṃbhuḥ çivaṃ yacchatu
çrînâthaḥ çriyam âtanotu tanutâṃ sîtâpatir vâñchitam
herambaḥ kurutâm avighnam anaghaṃ vâg brahma vidyotatâm
vyâsoktaṃ tad udetu vastu bharato nâṭye 'stu naḥ kautukî.

nândî aṣṭapadâ du Vilakṣakurupati, citée par Abhinavagupta; A. dy., 6.

Ib. (4).

...... çlokaiḥ kâvyârthasûcakaiḥ.

Bh. dans A. dy., 2; Âdibhar. ib., 5; Mâtṛgupta dans comm. de Vikram., 4.

134.

kṣemaṃ sarvagurur datte magaṇo bhûmidaivataḥ

yas tu çrîdaḥ.

Bhâmaha dans A. dy., 4.

135.

atha pâtrâṇi tatrâdau nândî nândîṃ tu yaḥ paṭhet.

Bh. dans An. R., 7.

sûtradhâraḥ paṭhen nândîṃ madhyamaṃ svaram âçritaḥ.

Bh. (pañcamâdhyâye) dans A. dy., 2, 6; An. R., 7; Mâlatî., comm. 4.

sûtradhâraḥ paṭhen nândîm anyo vâ rañgabhûmigaḥ.

Saṃgîtakalpataru dans An. R., 8.

Ib., n. 2.

yatra kiṃcin natau pâdau syâtâṃ mûlaprasâritau
vaiṣṇavaṃ tat tu nirdiṣṭaṃ sthânakaṃ viṣṇudaivatam.

Jyotiriçvara dans comm. de Vikram., 7.

136.

nândîṃ prayujya niṣkrâmet sûtradhâraḥ sahânugaḥ
sthâpakaḥ praviçet tatra sûtradhâraguṇâkṛtiḥ.

Âdibhar. dans A. dy., 6; Bh. dans An. R., 7 et Mâlatî., comm. 6.

sûtradhâraguṇâkâraḥ sthâpakaḥ praviçet tataḥ
upacâreṇa so 'py atra sûtradhâro 'bhidhîyate.

Çâtakarṇa dans An. R., 7.

apare tu : paṭântarita eva nândîṃ paṭhitvâ sûtradhâraḥ praviçati vadati ca.

An. R., 8.

apare tu : dikpâlastutijarjarapûjântam eva pûrvaraṅgaṃ nândîvyatiriktaṃ kṛtvâ sûtradhâre vinirgate tatsamaguṇatvât sthâpaka eva sûtradhâro nândîṃ javanikântaḥ paṭhitvâ raṅgabhûmâv âgatya kâvyam âsthâpayet.

Saṃgîtakalpataru dans comm. de Vikram., 6.

yad vâ : anyenaiva paṭhitâ tadante sûtradhâraḥ praviçati vadati ca.

An. dans An. R., 7.

137, n. 2.

tataḥ (= nândyanantaraṃ) çlokaṃ paṭhed ekaṃ gambhîrasvarasaṃdevastotraṃ puraskṛtya yasya pûjâ pravartate. [yuktam]

Bh. dans Mâlatî., comm. 97.

Ib. (1). — Le choix de la saison à décrire est réglé par des lois précises, et c'est une erreur d'y chercher, comme fait M. Windisch, une indication sur le temps réel de la représentation : « S'il s'agit d'une bataille dans la pièce, c'est l'automne qu'il faut décrire; s'il s'agit d'un mariage, c'est l'été ou le printemps ».

çarat saṃgrâmaviṣaye vivâhe jyeṣṭhamâdhavau.

Bh. dans Mâlatî., comm. 7.

Le Veṇîsaṃhâra qui est un drame militaire a une description de l'automne dans le prologue; ainsi fait le Dhanaṃjaya-vijaya, le seul vyâyoga publié jusqu'ici; le prologue de Çakuntalâ chante l'été; celui de Mallikâmâruta, du Jânakîpariṇaya, etc., le printemps.

Ib., n. 3.

prarocanâ tu kartavyâ pûrvarañgârthasiddhaye.

Rañgaçekhara, par Jyotirîçvara, dans An. R., 16.

bhâvasiddhiḥ prarocanâ.

Nâṭyadarpaṇa, ib.

Ib. (2).

saṃkṣepâd uta vistarâd vidadhîta prarocanâm....
praçaṃsâ tu dvidhâ jñeyâ cetanâcetanâçrayâ
cetanâs tu kathânâthakavisabhyanaṭâḥ smṛtâḥ
acetanau deçakâlau kâlo madhuçarañmukhaḥ.

Sudhâkara dans A. dy., 8.

138, n. 1.

ittham rañgavidhânasya saṃbandhâdiprasiddhaye
gotraṃ nâma ca badhnîyât pûjâvâkyaṃ sabhâsadâm
vâñchâkalâpaḥ prathamaṃ kalâvidhir anantaram
vâñchâçûnyâ na dṛçyante vyavahârâḥ kathaṃcana
vâñchâkalâpas tu kaver abhîṣṭârthaprakâçanam
svâbhidheyagatatvena sâ dvidhâ paripaṭhyate
svagataṃ tu svagotrâdisvîyakîrtiprakâçanam
abhidheyagataṃ yat tat kâvyanâmnâ prakâçanam.

Bhâvaprakâçikâ dans A. dy., 9.

vidher yathaiva saṃkalpo mukhatâṃ pratipadyate
pradhânasya prabandhasya tathâ prastâvanâ matâ
arthasya pratipâdyasya tîrthaṃ prastâvanâ matâ.

Sudhâkara dans A. dy., 14.

svair añgaiç câpi vîthyañgaiḥ prakuryâd âmukhaṃ budhaḥ.

Mâtṛgupta dans A. dy., 13.

gotraṃ nâma ca badhnîyât pûjâvâkyaṃ ca sarvataḥ
nâṭakasya ca yan nâma garbhanirdiṣṭalakṣaṇam.

Bh. dans Mâlatî., 9; An. R., 15.

140 (1).

nepathyoktaṃ çrutaṃ yatra tv âkâçavacanaṃ tathâ
samâçrityâpi kartavyam âmukhaṃ nâṭakâdiṣu.

Nakhakuṭṭa dans Sâh. D. 295 (comm. marqué par erreur 296).

Ib., n. 1.

prakhyâtavastuviṣayaṃ dhîrodâttâdinâyakam
râjarṣivaṃçacaritaṃ tathâ divyâçrayânvitam
yuktaṃ vṛddhivilâsâdyair guṇair nânâvibhûtibhiḥ
çṛṅgâravîrânyatarapradhânarasasaṃçrayam
prakṛtyavasthâsaṃdhyaṅgasaṃdhyantaravibhûṣaṇaiḥ
patâkâsthânakair vṛttitadaṅgaiç ca pravṛttibhiḥ
nâṭyâlaṃkaraṇair nânâbhyâsayukpâtrasaṃcayaiḥ
aṅkapraveçakair âḍhyaṃ rasabhâvasamujjvalam
sukhaduḥkhotpattikṛtaṃ caritaṃ yac ca bhûbhṛtâm
itivṛttaṃ kathodbhûtaṃ kiṃcidutpâdyavastu ca
nâṭakaṃ nâma taj jñeyaṃ rûpakaṃ nâṭyavedibhiḥ.

Mâtṛgupta dans A. dy., 9.

devatâdarçanântaṃ tu kartavyaṃ nâṭakaṃ budhaiḥ
râjarṣidarçanântaṃ vâ te 'pi devaiḥ samâ matâḥ.

Bh. dans An. R., 320.

prakhyâtonnatanâyakaṃ rasamayaṃ râjarṣivaṃçodbhavaṃ
sâṅgaṃ bhaṅgajayânvitaṃ rasamayaṃ tattatpurâṇâçrayam
bhâṣâvaibhavasundaraṃ pravilasannânâvilâsaṃ valad
vṛttivyâptam açeṣasaṃdhisahitaṃ saptâṅkavan nâṭakam.

Saṃgîtakalpataru dans An. R., 15.

Le toṭaka, mentionné dans Bharata XVIII, 11 (Hall) comme une variété du nâṭaka, n'est qu'une fausse lecture. P. restitue nâṭaka.

141 (1). — Bharata semble n'en reconnaître que deux espèces :

çṛṅgârahâsyabahulaṃ çântâdbhutarasânvitam
dvyaṅkam ârabhaṭîhînaṃ prâha prahasanaṃ muniḥ.

Bh. dans An. R., 108.

Cf. infra, le prahasana.

142, n. 1.

dvidhâ prakaraṇaṃ tat tu çuddhaṃ saṃkîrṇam eva ca
kulastrîracitaṃ çuddhaṃ saṃkîrṇaṃ veçyayâ kṛtam.

Bh. dans Mâlatî., comm. 17.

144. — Le Mâlavikâgnimitra, donné comme exemple de la vîthî (S. 533), n'a pas de rapport avec la définition du genre. Kâlidâsa lui-même présente dans le prologue sa pièce comme un nâṭaka. L'erreur du Sâhitya-D. ne peut guère s'expliquer que par une faute de lecture.

Ib., n. 1.

nânârasasamâyuktâ saṃdhidvayavibhûṣitâ
arthaprakṛtibhiḥ pûrṇâ syâd ekâṅkâ tu vîthikâ
tribhiḥ pâtraiḥ prayojyeyam uttamâdhamamadhyamaiḥ
kartavyâ nâyikâ câtra çṛṅgâradvayasaṃyuktâ.

Bh. dans Mâlatî., comm. 70.

147, n. 4. — Râjaçekhara le définit lui-même (Karpûr. I, v. 6; le texte original est en pràcrit).

tat sâṭakam iti bhaṇyate dûraṃ yan nâṭikâ anuharati
kiṃ punar atra praveçakaviṣkambhakau na kevalaṃ bhavataḥ.

Le commentateur cite encore cette autre définition :

saiva praveçakenâpi viṣkambheṇa vinâ kṛtâ
aṅkasthânîyavinyastacaturjavanikântarâ
prakṛṣṭaprâkṛtamayî saṭṭakaṃ nâmato bhavet.

Sudhâkara.

Le commentateur écrit constamment : sâṭaka. Le Pet. Wort. cite s. v. çâṭaka : *çâṭaka, nâṭakabheda ; Bhar. dans* Çabdakalpadruma. Çâṭaka est évidemment une variante graphique de saṭṭaka ou sâṭaka.

148 (1).

lâmpatyabahulâ nîco nâyakaç copanâyakaḥ
nîcavaṃçasamudbhûtâ nâyikânîcatatparâ
surâpânasamâyogân nṛtyagîtasamâkulâ
aṅkadvayasamâyuktâ jñeyâ prâkaṣikâ budhaiḥ.

Tagore, *The eight principal Rasas*, p. 12.

150, n. 2. — Plusieurs peintures dans les temples de Bagh, district de Râth, au sud du Mâlva, représentent ce genre de spectacle. Burgess décrit ainsi l'une d'elles : « On

y voit six femmes autour d'un homme qui porte un habit tacheté et un couvre-chef gris, de grandes pendeloques aux oreilles, et un long collier; à sa droite, par terre, deux tambours. Trois femmes ont de petites cymbales; les trois autres de courtes baguettes, et la septième un tambourin. Elles semblent vivement intéressées. » *Archæol. Survey of W. India,* n° 9, p. 95.

Ib. (1). — Voir le texte des définitions de la haṃsikâ, etc., dans Tagore *op., laud., 13, sqq.*

157 (1).

sûtradhârakṛtârambhair nâṭakair bahubhûmikaiḥ
sapatâkair yaço lebhe bhâso devakulair iva.
Harṣacarita, introd. v. 16.

Ib. (2).

bhâsammi jalaṇamitte kantîdeve a jassa rahuâre
saubandhave a bandhammi hâriyande a âṇando.
Gaûdavaho, v. 800.

La traduction sanscrite donne:

bhâse jvalanamitre kuntîdeve ca yasya raghukâre
sobandhave ca bandhe hâricandre ca ânandaḥ

et le commentaire interprète ainsi:

bhâsaḥ jvalanamitraḥ kuntîdevaḥ iti kavayaḥ; raghukâraḥ kâlidâsaḥ.

La grammaire seule suffit à mettre en garde contre cette interprétation; la place du mot *ca* entre *kantîdeve* et *rahuâre* serait au moins singulière dans un ouvrage écrit avec un soin minutieux comme celui-ci; de plus, l'expression *sobandhave bandhammi* semble appeler par symétrie des périphrases analogues dans le premier et le second pâda. Le vers de Râjaçekhara, cité plus loin, justifie l'épithète de jvalanamitra donnée à Bhâsa; dès lors il ne reste plus qu'à expliquer *kantîdeve* par le sanscrit *kântideve* comme l'apposition de *raghukâre.*

Ib. (3).

Bhâso râmilasomilau...

Vers cité dans la Çârṅgadharapaddhati, 8, 17, et publié par Aufrecht. V. aussi Subhâṣitâvalî, introd., s. v. Bhâsa.

158 (1). — V. Peterson, *Report on search of mss.* 1883-1884, p. 46.

Ib. (2).

..... bhâso hâsaḥ kavikulaguruḥ kâlidâso vilâsaḥ....

Prasanna-R., p. 9.

Ib. (3).

bhâsanâṭakacakre 'pi chekaiḥ kṣipte parîkṣitum
svapnavâsavadattasya dâhako 'bhûn na pâvakaḥ.

Râjaçekhara dans la Sûktimuktâvalî ; cité Subhâṣitâv. s. v. Bhâsa.

Ib. (4). — Le Tâpasavatsarâja de Mâtrarâja Anaṅgaharṣa (v. Hultzch dans *Götting. Nachrichten,* 1886, p. 224 sqq.) est aussi fondé sur cet incident.

Ib. (5). — Peut-être faut-il expliquer comme une allusion au Svapnavâsavadatta le passage fameux de Mâlatî (II, 92) où Kâmandakî mentionne d'illustres héroïnes : Çakuntalâ, Urvaçî, Vâsavadattâ, qui ont choisi elles-mêmes leurs époux. Il ne peut s'agir de la Vâsavadattâ de Subandhu dont l'histoire est sans rapport avec la légende citée par Bhavabhûti. Les fiançailles de Vâsavadattâ avec Saṃjaya, auxquelles la Bṛhatkathâ ne fait aucune allusion, étaient peut-être une invention du dramaturge.

159, n. 2. — Le même vers est également attribué à Bhâsa dans la Subhâṣitahârâvalî, et à Mâlavarudra dans Kṣemendra, Aucityavicâracarcâ 123.

161 (1). — Ce vers se retrouve dans Bhartṛhari, 1, 3 ; la collection de stances qui nous est parvenue sous ce nom semble formée de pièces empruntées à des auteurs divers et groupées d'après le sujet.

161 (2). — D'après les données de la Râjataraṅginî relevées et mises bout à bout par Shankar Pandit (*Gaüḍavaho, Introd. XXIV sqq.*). Tuñjìna, le contemporain de Candra, aurait régné de 105 à 69 avant J.-C. ; Hiraṇya et Toramâṇa, contemporains de Vikramâditya d'Ujjayinì, auraient régné de 88 à 118 après J.-C.; cinq règnes séparent ces deux princes d'un autre Vikramâditya, roi du Cachemire, qui gouverna ce pays de 517 à 559 après J.-C. ; dans l'intervalle se place, il est vrai, le règne de Raṇâditya qui dura *trois cents ans,* à en croire Kalhaṇa. Ce chiffre monstrueux indique assez le trouble de la chronologie qui servait de base à l'historien cachemirien ; il suffit du reste, pour en indiquer la valeur absolue, de citer la date attribuée à Gonarda III, qui ouvre les temps historiques ; ce prince, dont le prédécesseur était contemporain du grand docteur bouddhiste Nâgârjuna, et qui succédait lui-même aux rois indo-scythes, Huṣka, Juṣka et Kaniṣka, aurait régné en 1184 avant J.-C. Or le sacre de Kaniṣka semble fixé d'une manière définitive à l'an 78 après J.-C. et Nâgârjuna vécut dans la seconde moitié du 1er siècle de l'ère. Si nous réunissons, comme il est vraisemblable, en un seul et même personnage, le Vikramâditya du Cachemire et celui d'Ujjayinì, et si nous attribuons à cet unique Vikramâditya la date où Kalhaṇa place le Vikramâditya du Cachemire, en concordance avec les indications tirées d'autres documents, l'intervalle entre Kaniṣka et Vikramâditya est ramené de 1701 ans (1184 avant J.-C. — 517 après J.-C.) à quatre siècles et demi. Le relevé des données précises relatives aux divers règnes (*Shankar Pandit,* CLXXVI sqq.) permet d'accorder une certaine créance à la série de noms royaux, telle que Kalhaṇa la donne, indépendamment de leur date. Tuñjìna qui précède de six règnes Vikramâditya doit avoir vécu moins d'un siècle avant lui : si on prend en effet la moyenne des règnes depuis Yaçaskara (xe siècle) jusqu'au roi contemporain de Kalhaṇa en 1151, le chiffre obtenu est 10 ans ; on obtient encore la même moyenne à procéder sur un ensemble de 43 rois, à partir de Lalitâditya. Ainsi Candraka semble appartenir à la première moitié du ve siècle. (Cunningham adopte 319 comme date de Tuñjìna).

163 (1). — Il n'y a point lieu d'ajouter à cette liste le nom de Dhâvaka qui n'a jamais eu d'autre existence que celle d'une *varia lectio*. Certains mss. de Mâlavikâgnimitra le substituent dans le prologue au nom de Bhâsa; on a voulu lui attribuer la paternité du Nâgânanda, œuvre postérieure à Kâlidâsa. Mais nous verrons plus loin que cette hypothèse s'écroule. Le nom de Dhâvaka ne se retrouve enfin dans aucune des anthologies connues. Quelques manuscrits du Kâvyaprakâça le désignent comme un protégé de Çrî Harṣa, mais les mss. cachemiriens, les plus authentiques, examinés par Bühler, portent tous Bâṇa, et non Dhâvaka.

163 (2). — Voir pour la bibliographie générale : Weber, *Indische Literaturgeschichte, 2e ed.*, et Max Müller, *India, what can it teach us* (Appendix : *Renaissance of Sanscrit literature*). Nous n'avons indiqué en principe que les travaux ou les articles parus après la publication de ces deux ouvrages ou qui n'y sont point relevés. — Cf. aussi pour la plupart des poètes dramatiques l'Introduction de la *Subhâṣitâvalî*, ed. Peterson et Durgaprasad (*Bombay series*).

164. — Les œuvres qui portent le nom de Kâlidâsa ou qui lui sont attribuées par la tradition indigène sont énumérées ainsi par Çeṣagiri Çâstrî (*Ind. Antiq.*, I, 340) : le Raghuvaṃça, le Kumârasaṃbhava, le Nalodaya, le Setubandha, épopées savantes (la dernière en prâcrit) ; Çakuntalâ, Vikramorvaçî, Mâlavikâgnimitra, Hàsyârṇava, œuvres dramatiques; le Ṛtusaṃhâra, poème descriptif; le Meghadûta, élégie ; le Çṛṅgâratilaka, la Praçnottaramâlâ, la Vṛttatârâvalî, le Çrutabodha, traité de métrique; le Jyotirvidâbharaṇa, traité d'astronomie. La liste pourrait s'allonger encore considérablement; plus jaloux d'assurer l'immortalité à leur œuvre qu'à leur nom, les pandits ont mis volontiers sous le nom du grand poète leurs propres élucubrations, et la tradition a trop peu de critique pour faire le départ des apocryphes. Les seules œuvres vraiment authentiques de Kâlidâsa paraissent être le Raghuvaṃça, le Kumârasaṃbhava, Çakuntalâ, Vikramorvaçî, Mâlavikâgnimitra, le Meghadûta. Les derniers

chants (VIII-XVII) du Kumârasaṃbhava ont soulevé de vives discussions (v. Weber, *Ind. Streifen* III, 217, 229; Shankar Pandit, *Introd. to Raghuvaṃça*, vol. III; Jacobi, *die Epen Kâlidâsa's*, 1882) et semblent être d'une autre main.

165 (1). — La légende se trouve citée comme très connue déjà dans le *Pœrakum Bâ sirit*, ouvrage cinghalais du XIVe siècle. V. James d'Alwis, *Sidatsangarâva*, p. CLI sqq.) ; *The Orientalist*, vol. II, part. XI et XII; Rhys Davids dans *J. Roy. As. soc.*, janvier 1888; Bendall, *ib.* p. 440, donne le titre de deux ouvrages récents fondés sur cette tradition : 1° *The Historical Tragedy entitled Kalidas by Simon de Silva Seneviratna*, Colombo, 1887; 2° *Kalidas Charitaya*, poème en 255 stances, ib., id.

165 (2). — Fergusson suppose que la date de la bataille gagnée par Vikramâditya à Korur en 544 servit de base aux astronomes qui placèrent l'origine de l'ère 600 ans (6×100 ou 60×10) plus tôt, soit 56 av. J. C.

165 (3). — M. Georg Huth a dans un travail récent (*Die Zeit des Kâlidâsa, mit einem Anhang: zur Chronologie der Werke des Kâlidâsa*, Berlin, 1890) réuni toutes les données des ouvrages de Kâlidâsa qui peuvent concourir à fixer son époque; il a aussi passé en revue les principales opinions émises jusqu'ici. Il aboutit aux conclusions que nous avons proposées dans notre ouvrage, sans y parvenir toutefois par les mêmes arguments et la même méthode que nous. Il considère le VIe siècle comme la date « la plus vraisemblable » de Kâlidâsa, et classe les drames dans l'ordre suivant : Mâlavikâ, Çakuntalâ, Urvaçî. Ainsi confirmée par des recherches indépendantes, notre opinion gagne encore en probabilité.

La date solidement établie de Bhartṛhari nous conduit aussi par une série d'inductions certaines à la même époque. Bhartṛhari mourut entre 652 et 655 (v. inf.) Son maître Vasurâta soutint une controverse grammaticale contre Vasubandhu sous le règne de Bâlâditya (Wassilief donne par erreur de

transcription Prâditya, qui n'est pas sanscrit; le chinois rend Pra et Bâla par le son Po-lo), fils de Vikramâditya. Bhartṛhari né à la fin du VIe siècle est séparé par deux générations du grand Vikramâditya :

Bhartṛhari, mort vers 652
disciple de
|
Vasurâta, contemporain et beau-frère de Bâlâditya,
fils de
|
Vikramâditya.

Le règne de Vikramâditya se place donc dans la première moitié du VIe siècle (sur Bhartṛhari, v. note inf.).

Il convient encore de rappeler pour mémoire l'hypothèse proposée par Bhau Daji (*Journ. of Bombay Branch,* VI, 218 sqq.) et adoptée par Fauche (Appendice à la trad. du *Daça-kumâra,* Paris, 1862) dont l'autorité n'est guère propre à la recommander. Frappé du silence de la Râja-taraṅginî sur Kâlidâsa, il essaie de démontrer l'identité de Kâlidâsa et de Mâtṛgupta son contemporain et son confrère en faveur auprès de Vikramâditya. La série de substitutions qui finit par transformer Kâli-dâsa en Mâtṛ-gupta a le tort d'être purement arbitraire. Les deux personnages sont constamment distingués dans la tradition indienne qui les cite souvent côté à côte. L'hypothèse a eu d'ailleurs si peu de fortune que la discussion en serait oiseuse.

Le mystérieux Mâtṛgupta a provoqué récemment une nouvelle hypothèse. M. Hoernle a proposé (*Journ. Roy. As. Soc. Bengal, 1889, II, On the seal of Kumâra Gupta* II) de l'identifier avec Mihirakula qui régna sur le Cachemire vers le milieu du VIe siècle.

177. — Le texte commenté par Raṅganâtha insère dans le prologue (v. 3) la stance « mattânâṃ kusumarasena.... » citée par le Daça-Rûpa et qui ne se retrouve pas dans les autres textes imprimés.

182 (1). — Pischel, *De Kâlidâsæ Çâkuntali recensionibus,*

pars I, Vratislav. 1870.— Pischel, *Die Recensionen der Çakuntalâ, Antwort an Weber,* Breslau, 1875. — A. Weber, *Die Recensionen der Çakuntalâ, Entgegnung gegen Pischel; Ind. Studien,* XIV. — Burkhard, *Die kaçmirer Çakuntalâ-Handschrift,* Wien, 1884.—Pischel, *Vikramorvaçîyam nach dravidischen Handschriften,* Berlin, 1875.

On a négligé jusqu'ici une autre méthode de critique qui nous paraît plus sûre et plus féconde. Elle consiste à comparer Çakuntalâ et Vikramorvaçî avec les très nombreuses imitations des dramaturges postérieurs. Ainsi Harṣa, un siècle après Kâlidâsa, répète dans Priyadarçikâ la scène de l'abeille, et l'amante obligée de quitter l'amant s'éloigne lentement en excusant sa démarche par un *urutthambha,* une raideur des cuisses. Ce trait se trouve dans la recension bengalie de Çak. (I, ad. fin.) et manque dans la devanagarî. Weber alléguait justement cette expression comme un exemple du mauvais goût qui avait frelaté la recension devan. et en avait tiré la beng. L'imitation de Harṣa tourne directement contre Weber; elle prouve une fois de plus quel danger présentent en critique les considérations de goût personnel. Autre exemple : Râjacekhara, dont l'érudition semble solide, met dans la bouche de Sîtâ cette exclamation :

« amba vasundhare pasîda... paḍhamaṃ me antaraṃ dejja »
Bâla-Râmây., p. 41.

L'imitation de Çak. (acte V) est flagrante; elle confirme la lecture du texte bengali. La recension devanagarî a :

bhaavadi vasuhe dehi me vivaram.

On a constaté aussi l'existence de plusieurs recensions du Veṇî-saṃhâra (V. ed. Grill, Introd. XXIX).

182 (2). — Kṣemendra, Kavikaṇṭhâbharaṇa V, 1. Kṣemendra donne cet exemple tiré de Çivasvâmin :

âtanvan sarasâṃ svarûparacanâm ânandi bindûdayaṃ
bhâvagrâhi çubhapraveçakaguṇaṃ gambhîragarbhasthiti
uccairvṛtti sapuṣkaravyatikaraṃ saṃsâraviṣkambhakaṃ
bhindyâd vo bharatasya bhâṣitam iva dhvântaṃ payo yâmunam.

L'eau de la Yamunâ est comparée dans une série d'épithètes à double sens avec le style de Bharata.

Bhavabhûti emploie la même figure, Mâlatî, p. 79, l. 135 :

patthâvaṇâ kkhu esâ kavataṇâḍaassa.

Le Çiçupâlavadha en contient de nombreux exemples :

I, 69, avâpya çailuṣa ivaiṣa bhûmikâm...
II, 8, bhavadgirâm avasarapradânâya vacâṃsi naḥ
pûrvaraṅgaprasaṅgâya nâṭakîyasya vastunaḥ

III, 9 ; XIV, 50 (un festin est comparé par équivoque à un drame) :

svâdayan rasam anekasaṃskṛtaprâkṛtair akṛtapâtrasaṃkaraiḥ
bhâvaçuddhisahitair mudaṃ jano nâṭakair iva babhâra bhojanaiḥ.

En voici quelques-uns tirés de l'Anargha-Râghava :

katham anyad eva kim api prahasanaṃ sûtrayati (p. 108)
gâtrair girâ ca vikalaç caṭum îçvarâṇâṃ
kurvann ayaṃ prahasanasya naṭaḥ kṛto 'smi
tat tvâṃ punaḥ palitavarṇakabhâjam enaṃ
nâṭyena kena naṭayiṣyati dîrgham âyuḥ (p. 109) ['ham]
daçamukhavadhanâṭyasûtradhâro raghupatir asya ca pâripârçvako
prakaraṇaphalabîjabhâvakânâm amṛtabhujâṃ samupâsmahe sa-
[bhâjam (VI, v. 48).

V. aussi Ratnâkara, Haravijaya XXXVIII, 69.

Une des plus curieuses parmi les stances de ce genre est celle du Mudrârâkṣasa (IV, 3) où Râkṣasa compare ses combinaisons politiques à celles du poète dramatique et donne un véritable plan de drame :

kâryopakṣepam âdau tanum api racayaṃs tasya vistâram icchan
bîjânâṃ garbhitânâṃ phalam atigahanaṃ gûḍham udbhedayaṃç ca
kurvan buddhyâ vimarçaṃ prasṛtam api punaḥ saṃharan kâryajâ-
[tam]
kartâ vâ nâṭakânâm imam anubhavati kleçam asmadvidho vâ.

Cf. aussi ib. VI, p. 229.

184. — Il est bon de rappeler ici, pour en finir avec elle, l'erreur de Wilson qui confond le roi Harṣavardhana avec un autre Harṣa qui régnait au Cachemire au commencement du XIIe siècle. Malgré les nombreux documents qui permettent aujourd'hui de corriger cette confusion, elle n'en est pas moins répétée dans les éditions récentes de Ratnâvalî, de

Priyadarçikâ parues dans l'Inde (*Nirṇayasagar Press,* Bombay 1882 et 1884). Shankar Pandit a recueilli des renseignements abondants sur Harṣa Çîlâditya dans l'Introduction du *Gauḍavaho* (Bombay 1887), et particulièrement note I et note IV.

185. — V. Hall, *Vâsavadattâ, Introd.,* p. 16. Dhâvaka a dû disparaître définitivement de ce passage, comme il a disparu du prologue de Mâlavikâ, devant l'étude critique des textes. V. Bühler, *Rep.* p. 69, et le vers du Sârasamuccaya cité dans Subhâṣitâv. s. v. Harṣadeva.

190 (1). — Sâṃkṛtyâyanî est la parivrâjikâ, comme Kauçikî de Mâlavikâ. Elle figure avec ce titre parmi les personnages du Tâpasavatsarâja ; Yaugandharâyaṇa se sert d'elle comme d'une entremetteuse pour présenter à Padmâvatî le portrait du roi et inspirer à la princesse l'amour de Vatsa.

190 (2). — La légende de Vatsa semble avoir perdu sa popularité après Harṣa. Nous la retrouvons au théâtre dans le Tâpasavatsarâja, comédie héroïque composée par Mâtrarâja Anaṅgaharṣa antérieurement à la seconde moitié du IXe siècle (Abhinavagupta et Ânandavardhana le citent). L'intrigue y est aussi fondée sur une ruse de Yaugandharâyaṇa, qui veut marier Vatsa avec Padmâvatî, alors qu'il a déjà épousé Vâsavadattâ. Hultzsch qui a donné l'analyse de ce drame avec des extraits (*Götting. Nachrichten* 1886, p. 224 sqq.) conclut ainsi : Le Tâpasavatsarâja n'a qu'une très mince valeur comme poésie et comme drame. — Le Daça-Rûpa mentionne encore un Udayanacarita (II, 53) où figurait un éléphant de bois dont Vatsa se servait, comme les Grecs du cheval de Troie, pour introduire ses soldats dans la place.

191 (1). — V. p. ex. Shankar Pandit, *Raghuvaṃça,* Introd., 51 sqq. pour Kâlidâsa ; Anundoram Borooah, *Bhavabhûti and his place in sanskrit literature,* p. 4.

191 (2). — V. Fujishima, *J. Asiat.,* 1888, nov. déc., p. 424

sq. Max Müller, *India what can it teach us?* p. 211, cite ce passage d'I-tsing; mais il n'a pas reconnu dans le nom chinois du roi Kie-zhih (Kiaï-ji) la traduction régulière du sanscrit Çîlâditya.

193. — C'est à ce dénouement du Nâgânanda que Mâgha fait allusion dans une stance que les commentaires n'ont pas comprise (Çiçup. XX, 44). Çiçupâla, au moyen d'une formule magique, fait apparaître des serpents :

bharatajñakavipraṇîtakâvyagrathitâṅka iva nâṭakaprapañcaḥ (var. °prabandhaḥ)

Cette allusion est le seul document précis dont on dispose pour fixer la date de Mâgha. La Subhâṣitâvalî cite un vers sous la signature Kâlidâsa-Mâghau. La collaboration est impossible, car Mâgha est au moins le contemporain de Harṣa et postérieur au moins d'un siècle à Kâlidâsa.

195 (1). — Le Sûcîpatram de Paṇḍitarâja-Râmaçâstrin mentionne (p. 23) une bouffonnerie de Bâṇabhaṭṭa, le Sarvacarita-prahasana.

195 (2). — M. Pischel admet l'authenticité du Pârvatîpariṇaya (*Götting. Gel. Anz.* 1883, p. 1238 sqq.). V. aussi K. T. Telang, *On the Pârvatîpariṇaya* (*Indian Antiq.* III, 219) et l'édition de la pièce par Glaser (Wien 1883, 8°) ainsi que sa traduction (Triest, 1886)

196 (1). — La tradition indienne place en tête des poètes dramatiques Kâlidâsa ; l'expression ordinaire porte : Kâlidâsâdayaḥ, Kâlidâsa, etc... (litt. ceux qui ont pour commencement Kâlidâsa).

196 (2). — M. Windisch, le plus récent et le plus zélé défenseur de l'ancienneté absolue de la Mṛcchakaṭikâ, signale (*Der griechische Einfluss im Ind. Drama,* Berlin 1882, p. 43 et note) une double offense aux convenances dramatiques dans cette pièce : au VIII° acte, le çakâra commet en scène une tentative de meurtre sur Vasantasenâ ; au x°, Cârudatta est conduit sur scène au supplice. Or les règles de l'art dra-

matique interdisent de montrer aux spectateurs le *vadha* et le *maraṇa*, la mort violente et la mort naturelle. M Windisch tire avantage de cette prétendue violation pour affirmer l'antiquité de la Mṛcchakaṭikâ. L'irrégularité fût-elle réelle, il serait cependant téméraire d'en conclure que Çûdraka est antérieur aux règles parce qu'il ne les observe pas avec une docilité parfaite. Mais ici, comme partout ailleurs, Çûdraka est d'accord avec la théorie : Le çakâra ne tue pas Vasantasenâ ; c'est par sottise qu'il la croit morte ; Cârudatta de même est sauvé avant l'exécution. M. Windisch remarque lui-même en note que des pièces classiques et conformes à la théorie présentent des scènes semblables. Dans Mâlati-mâdhava, p. ex. (acte IV), Aghoraghaṇṭa lève son glaive sur Mâlatî et va l'égorger quand Mâdhava arrive, dégaîne à son tour, et chasse devant lui Aghoraghaṇṭa qu'il va tuer dans la coulisse. Le Mudrâ-râkṣasa montre Candanadâsa conduit au supplice. Le Nâgânanda (V) va à l'extrême limite de la légalité : on voit paraître Jîmûtavâhana tout meurtri, tout ensanglanté, criblé de blessures, et son meurtrier Garuḍa auprès de lui ; Jîmûtavâhana meurt même sur la scène, mais la règle n'est pas violée entièrement, car une pluie d'ambroisie le ressuscite presque aussitôt ; il y a eu simplement interruption de vie.

Sur la prétendue ancienneté de la Mṛcchakaṭikâ, cf. surtout notre chapitre sur l'Influence Grecque.

198 (1). — Mentionnons encore la tradition rapportée par Bhau Daji (*Journ. Bombay Br. As. soc.* VIII, 240) : D'après Râjaçekhara, Çûdraka était un brahmane, ministre de Sâtavâhana qui lui céda la moitié de son royaume. Çûdraka (var. Çûdrika) est également représenté dans les mêmes relations avec Sâtavâhana (ou Çâli°) dans le Vîracarita (*Ind. Stud.* XIV, p. 147). Le Gaṇapâtha (Pâṇ. IV, 1, 110) donne le patronymique Çaudrakâyaṇa (g. açvâdi). — Çûdraka est devenu à son tour un héros de drame, témoin le Vikrânta-Çûdraka cité Sarasvatîk. âbh., p. 378.

Çûdraka était aussi le héros d'une *parikathâ*, le Çûdraka-vadha, que mentionne Râyamukuṭa dans son commentaire

sur Amara. I, 1, 5, 6 (Aufrecht, Z. d. D. M. Ges. XXVIII, p. 117).

198 (2). — Vâmana, Kâvyàl. III, 2, 4. La date de la Kâçikâvṛtti et de la Kâvyàlaṃkârasûtravṛtti est fixée à cette époque par le témoignage de l'épigraphie cambodgienne. Une inscription du IXe siècle mentionne la Kâçikâ. Ainsi tombe le système de Cappeller qui voulait distinguer le Vâmana littérateur du Vâmana mentionné par la Râjatar. IV, et placer le premier à la fin du XIIe siècle.

205. — Notons encore dans le Daçak. II un autre trait de ressemblance : un personnage est accusé faussement d'avoir dérobé à une courtisane sa cassette de bijoux.

208. — M. Pischel a également admis en principe la date relativement moderne de la Mṛcchakaṭikâ, puisqu'il a essayé de prouver que le véritable auteur était Daṇḍin. Mais l'unique argument sur lequel il appuie cette thèse est sans consistance et n'a été admis par personne. (V. *Revue Critique* 1887, p. 441 ; *Proceedings J. As. Soc. Bengal* August, 1887).

Le déguisement de l'auteur réel sous le nom de Çûdraka, qui paraîtrait aux Européens un sacrifice pénible d'amour-propre, n'a rien qui puisse surprendre les Orientaux ; le sentiment de la propriété littéraire est assez peu développé dans l'Inde, et ce n'est pas une des moindres tâches de la critique que de reçonnaître sous la fausse signature la main qui l'apposa : témoin les nombreux ouvrages attribués à Kâlidâsa, p. ex. le Jyotirvidâbharaṇa ; témoin encore les drames de Harṣa dont le véritable auteur ne sera peut-être jamais connu ; témoin aussi le Pârvatîpariṇaya dont l'attribution à Bâṇa est si douteuse. Un des vers les plus fameux de la Mṛcchakaṭikâ, cité dans tous les ouvrages de rhétorique comme l'exemple classique de la figure appelée utprekṣâ : limpatîva tamo'ṅgâni est attribué dans la Subhâṣitâvalî à Vikramâditya, dans la Çâriṅgadhara-Paddhati à la collaboration de Vikramâditya et Meṇṭha. Ce fait suffirait à prouver combien il convient peu d'attacher quelque importance au nom de Çûdraka donné

dans le prologue. Le nom d'un de ces rois légendaires se substituait à l'autre sans difficulté.

210. — La découverte et l'étude des anciens commentaires permettra peut-être de fixer l'époque de l'interpolation. Au témoignage du commentateur Lallâ Dîkṣita, elle se rencontre dans des manuscrits qui remontent aux premières années du xvIIe siècle. Le nom de Nîlakaṇṭha est si commun dans l'Inde qu'il ne peut servir de fondement à aucune hypothèse chronologique. Les rapports entre Çûdraka et Bhavabhûti, que nous étudions un peu plus loin, appellent l'attention sur une ressemblance de nom très probablement insignifiante. Le père de Bhavabhûti s'appelait Nîlakaṇṭha; le bisaïeul de Nîlakaṇṭha était un « grand poète » (mahâkavi ; v. sup. p. 212). Il n'y a malheureusement rien de précis à tirer de ce rapprochement.

211. — Nous adoptons ici comme partout ailleurs les dates établies par Shankar Pandit dans son édition du *Gaüḍavaho, Introd.* Ses chiffres diffèrent légèrement de ceux qu'a proposés M. Cunningham, suivi par M. Bühler; ils reposent sur un examen sérieux du texte de Kalhaṇa. Dans la note IV, M. Shankar Pandit propose de placer Bhavabhûti entre 620 et 685, mais ces dates sont arbitraires. — Nous ne mentionnons que pour mémoire les imaginations du Bhojaprabandha qui place Bhavabhûti avec Kâlidâsa à la cour de Bhoja, roi de Dhârâ, et les théories de M. F. E. Hall, *Vâsavadattâ, Introd.*, p. 27, qui le rejette avant Subandhu, lequel précéda Bâṇa. Les pandits le considèrent comme un contemporain de Kâlidâsa ou plutôt comme son disciple; ils racontent sur leurs rapports une anecdote analogue à celle de Cécilius et Térence. (V. *Mâlatîmâdhava ed. Bhandarkar*, *Introd.*).

214 (1). — Cf. p. ex. l'histoire du marchand converti au jaïnisme et qui revint à ses devoirs (*svadharma ;* p. 59), et aussi la conduite de Mantragupta qui à son avènement persécute les hérétiques (chap. VII); enfin (ib.) la mention du péril couru par un jeune prince à qui les hérétiques prêchent l'abandon de la famille (p. 156).

214 (2). — V. une autre histoire de mariage par surprise dans le Daçakumâra, pûrvapîṭh. V.

216. — Ce nom de Çrikaṇṭha est souvent traduit : gosier de l'éloquence. Anundoram Borooah reprend cette interprétation (*Minerva-throated*). Mais Çri ne désigne pas l'éloquence; c'est la Fortune ou la Beauté. Çri devient aussi un terme honorifique placé souvent p. ex. devant les noms propres. Tel est le cas dans la formation du composé Çrikaṇṭha, employé souvent comme un surnom de Çiva. Le rapprochement avec un autre nom du même dieu, Nîlakaṇṭha, prouve l'exactitude de notre interprétation.

224 (1). — Il est curieux de noter chez Wilson une observation entièrement opposée : « Le défaut le plus marquant de la pièce est d'être conçue en dépit des lois dramatiques. » Plus loin il mentionne « la rudesse de la composition. » De telles erreurs chez un juge aussi compétent prouvent la nécessité d'étudier à fond la technique avant de tenter la critique du théâtre indien. — Nous avons cru utile de répéter l'analyse très exacte que Wilson a donnée de la pièce.

224 (2). — J. Grill, l'éditeur du Veṇî-saṃhâra, a proposé d'identifier le poète Bhaṭṭa Nârâyaṇa avec un des cinq chefs de familles brahmaniques Gauḍas que le roi du Bengale Âdisûra appela dans son royaume vers la fin du VIIᵉ siècle. — M. Weber (*Ind. Streif.* III, 102) combat à la fois l'identification et la date assignée à Âdisûra. Les preuves manquent à l'appui de l'hypothèse de Grill. Raja Sourindro Mohun Tagore, le glorieux restaurateur des études musicales au Bengale, rattache sa généalogie à Bhaṭṭa Nârâyaṇa ; sa traduction anglaise du Veṇî-saṃhâra lui a été inspirée par un sentiment de famille.

Une des nândis du Veṇî. est citée dans la Çârṅg.-Paddh. sous le nom de Niçâ-Nârâyaṇa.

225. — M. Jacobi (*Wiener Zeitschrift,* II, 213 sqq.) a cru pouvoir fixer l'année et le jour même où le Mudrâ-râkṣasa fut représenté pour la première fois. Quelques manuscrits intro-

duisent dans le dernier vers du drame le nom du roi Avantivarman (855-884) ; d'autre part le prologue fait allusion à une éclipse de lune. En combinant l'astronomie avec l'histoire, M. Jacobi arrive à la date du 2 décembre 860 ; la pièce aurait été écrite pour plaire à Çûra, ministre d'Avantivarman. L'argumentation de M. Jacobi n'aboutit qu'à une vraisemblance ; la preuve positive reste encore à donner.

226. — Cf. p. ex. l'entrée de Nipuṇaka qui se présente comme un chanteur de cantilènes, ou de Virâdhagupta déguisé en charmeur de serpents et poète prâcrit, avec l'entrée du faux ascète qui vient porter les nouvelles au roi Râjahaṃsa dans le Daçakumâra (*I. Pûrv. init.*).

228. — Il cite Bhavabhûti et il est cité dans le Yaçastilaka écrit en 959 ap. J. C. M. Fleet (*Ind. Antiq.* XVI, 175 sqq.) indique comme la date la plus vraisemblable le premier quart du x° siècle. M. Peterson, *J. As. Soc. Bombay* XXII, p. 685, se rallie à cette opinion et renonce à sa première attribution. Cf. cependant p. 269 : Le silence de Râjaçekhara sur Murâri paraît indiquer une date antérieure. — Sur Râjaçekhara en général (sauf les données historiques), v. Vaman Shivram Apte, *Râjaçekhara, his life and writings,* Poona 1886.

229. —

kâliñjarapatiç cakre bhîmaṭaḥ pañcanâṭakim
prâpa prabandharâjatvaṃ teṣu svapnadaçânanam.
(Râjaçekhara dans la *Sûktimuktâvalî* et la *Subhâṣitahârâv.* citées Kâvyamâlâ)

235. — V. sur ces chœurs, particulièrement développés dans la secte de Caitanya, l'article de Beames, *Indian Antiq.,* 1873, p. 4.

238. — Il faut se garder de donner la même épithète au Pratâpayaçobhûṣaṇanâṭaka, le drame que Vaidyanâtha a inséré comme exemple à l'appui des règles dans son Art Poétique : le Pratâparudrîya. Fidèle à son plan qui consiste

à donner des exemples relatifs au roi Pratâparudra son protecteur, il l'a pris comme héros de son drame. Si difficile qu'il puisse paraitre de rester impersonnel et vague en portant à la scène un sujet contemporain, Vaidyanâtha y est parvenu; si son drame était le seul document relatif à Pratâparudra, il serait impossible de fixer la date de ce roi ou de connaitre son histoire. Chacun des cinq actes est une série de stances banales. Au premier acte deux Vaitâlikas chantent l'éloge du roi ; puis parait Pratâparudra avec sa càmaradharî, son purohita, ses ministres ; ils tiennent conseil. Le second décrit le départ en campagne contre les ennemis ; le troisième, la victoire ; le quatrième, les fêtes du triomphe ; le cinquième, le sacre.

Mais une autre pièce dont l'India Office a un manuscrit, le Gaṅgadâsapratâpavilâsa parait mériter le titre de drame historique, et comme tel est digne d'un examen sérieux. Le drame raconte avec des détails précis les victoires de Gaṅgadâsa, roi d'Ahmedâbâd, allié de Mallikàrjuna fils de Pratâpadeva, et vainqueur des musulmans du Guzerat. L'auteur se nomme Gaṅgâdhara ; la pièce est en neuf actes.

Mentionnons encore le châyânâṭaka porté sans titre au catalogue des mss. de Bikaner (n° 433) avec cette indication : on the history of the Âdil Shâhî dynasty.

243. — Taylor, dans son *Catalogue raisonnée* (sic), mentionne encore un Mahânâṭaka de sujet identique sous le nom de Bodhayanacari (?), I, p. 11. n° 2225, et un autre encore, I, p. 80, n° 1791, compilé par ordre de Immadi deva raya (Nimmadi, III, p.741). Ânandavardhana, contemporain d'Avantivarman (IXe siècle) mentionne le Mahânâṭaka (Pischel, *Götting. Anz.*, 1885, p. 761). Il en existait donc une recension antérieure à Bhoja.

244. — M. Hugh Nevill a donné dans le *Taprobanian* (1887) le compte rendu d'une représentation du Râmâyaṇa par des Tamouls de Ceylan. La pièce était en six actes ; outre les acteurs, il y avait un chœur qui accompagnait la pièce. Le Kattiyankara (the Marshall) entre d'abord et explique la situation. Le spectacle dure douze heures, de cinq heures du

soir à cinq heures du matin. La fable suit de près l'épopée. Les acteurs de ce drame ont, paraît-il, un répertoire assez riche, mais M. Nevill ne donne point de détails.

248. — Une inscription du stûpa de Bharhut, monument qui remonte au Ier ou au IIe siècle avant le Christ, porte : Sâḍika saṃmadaṃ turaṃ devânaṃ (Cunningham, *Stûpa of Bharhut*, planche LIV, n° 32; Hoernle, *Ind. Antiq. X, 257*, n° 14; Hultzsch, *Z. d. D. Morg. Ges.* XL, 66, n° 50); elle accompagne un bas-relief qui représente une scène de danse. Hoernle et Hultzsch sont d'accord pour interpréter le mot sâḍika comme un équivalent du sanscrit çâṭaka = nâṭakabheda, sorte de spectacle dramatique (Pet. Wört.). Or sâṭaka n'est qu'une notation différente du saṭṭaka (ç = s, âṭ. = aṭṭ en prâcrit).

251. — Observons que deux vers du Dhanaṃjaya vijaya (p. 10 et 12) se retrouvent dans le Mahânâṭaka (XIV, 66; XIV, 3).

268. — Râjaçekhara (Bâlarâm. I, v. 16) le mentionne comme son prédécesseur entre Vâlmîki et Bhavabhûti. Peut-être aussi s'agit-il d'une épopée savante, du Bhaṭṭikâvya communément attribué à Bhartṛhari, mais qu'I-Tsing ne mentionne pas parmi les œuvres de ce poète. (Le mot *Pida* où Max Müller veut reconnaître la mention de Bhaṭṭi ne peut en être la transcription.) La date fournie par le nom de Çrî Dharasena, roi de Valabhî (530-545 d'après Lassen; vers 571 d'après les inscriptions s'il s'agit de Çrî Dharasena II; si c'est Çrî Dharasena I, la date est reportée au commencement du VIe siècle) concorde avec nos données sur Vikramâditya et son époque. La confusion de *Bhartṛhari* et *Bhartṛmeṇṭha* n'est pas invraisemblable; l'un aurait absorbé l'autre dans sa gloire.

272. — Râjaçekhara mentionne Ratnâkara à la fin d'une demi-stance où il énumère les grands poètes (V. Sûktimuktâvalî dans *J. R. As. Soc. Bombay Branch*, 1887, p. 60). Ratnâkara joue dans son poème, le Haravijaya, sur le nom et le drame de Murâri. Les trois poètes peuvent avoir été

des contemporains tout en appartenant à des générations différentes. Murâri serait le plus ancien, Râjaçekhara le plus jeune des trois. La date de Ratnâkara est solidement établie; il florissait au temps d'Avantivarman dans la seconde moitié du IXe siècle.

281. — Les vers du Prasanna-Râghava insérés dans le Mahânâṭaka, rec. Dâmodara, laissent à penser que Jayadeva est antérieur au règne de Bhoja.

297, n. 2. — Le Saṃgîta-dâmodara et le Saṃgîta-ratnâkara résument et complètent ainsi Bharata :

ihânuçruyate brahmâ çakreṇâbhyarthitaḥ purâ
cakârâkṛṣya vedebhyo nâṭyavedaṃ tu pañcamam
upavedo 'tha vedâç ca catvâraḥ kathitâḥ smṛtau
tatropavedo gândharvaç çivenoktaḥ svayaṃbhuve
tenâpi bharatâyoktas tena satye pracâritaḥ
çivâbjayonibharatâs tasmâd atra prayojakâḥ.

Saṃgîta-d., 39a.

ṛgyajuḥsâmavedebhyo vedâc câtharvanaḥ kramât
nâṭyaṃ câbhinayânvitaṃ rasân saṃgṛhya padmabhûḥ
vyarîkhat (? vyalîlikhat) trayam idaṃ dharmakâmârthamokṣadam
duḥkhârtiçokanirvedakhedavicchedakâraṇam.

Saṃgîtaratnâk. VII, 8 sqq.

nâṭyavedaṃ dadau pûrvaṃ bharatâya caturmukhaḥ
tataç ca bharataḥ sârdhaṃ gandharvâpsarasâṃ gaṇaiḥ
nâṭyaṃ nṛtyaṃ tathâ nṛttam agre çaṃbhoḥ prayuktavân
prayogam uddhataṃ smṛtvâ svaprayuktaṃ tato haraḥ
taṇḍunâ...... bharatâya vyadîdiçat
lâsyam asyâgrataḥ prîtyâ pârvatî samadidiçat
buddhvâtha tâṇḍavaṃ taṇḍor martyebhyo munayo 'bruvan
pârvatî tv anuçâsti sma lâsyaṃ bâṇâtmajâm uṣâm
tayâ dvâravatîgopyas tâbhiḥ saurâṣṭrayoṣitaḥ
tâbhis tu çikṣitâ nâryo nânâjanapadâspadâḥ
evaṃparaṃparâprâptam etal loke pratiṣṭhitam.

Saṃgîtaratnâk. VII, 3 sqq.

301. — Nous n'avons compté parmi les dialogues que les hymnes répartis entre plusieurs interlocuteurs (*ṛṣis*) dans la Sarvânukramaṇî. La critique européenne a proposé d'expliquer en forme de dialogue un certain nombre d'autres

hymnes védiques; mais ces interprétations, arbitraires et personnelles, contraires à la tradition ancienne et respectable de l'Anukramaṇî, ont soulevé de vives contestations, et n'ont pas jusqu'ici réussi à s'imposer. Nous n'avions point à entrer ici dans le détail de ces discussions; nous avons donc résolument laissé de côté cette catégorie d'hymnes, qui n'aurait d'ailleurs pas apporté d'élément nouveau à notre étude.

307 (1). — Le commentaire de Sàyaṇa, si riche en renseignements liturgiques, se contente d'une indication vague à propos de ces hymnes : « le caractère de l'hymne en indique l'usage » (laiṅgiko viniyogaḥ, I, 170, 179 ; III, 33) ; « l'emploi en est passé » (gato viniyogaḥ, X, 10, 28, 51, 95).

L'hymne X, 86, est le seul qui s'emploie dans le rituel : il entre dans la récitation du prêtre appelé bràhmaṇâcchaṃsin à une cérémonie particulière; mais il n'a point la tournure dramatique, quoique trois personnages y prennent la parole. Indra, Indràṇî et Vṛṣàkapi s'expriment tour à tour en énigmes, mais sans se donner la réplique.

307 (2).

saṃvâdaṃ manyate Yâska itihâsaṃ tu Çaunakaḥ.
Max Müller, *Ṛg-Veda,* vol. VI, 19.

La différence s'effaça entièrement plus tard; Çaṃkara emploie l'un des deux mots pour définir l'autre : « itihâsaḥ ity Urvaçî-Purûravasoḥ saṃvâdàdiḥ » (*Comment sur la Bṛhadâraṇyaka-up.* II, 855 sq., éd. Bibl. Indica).

308, n. 2. — Au commencement du VIIe siècle, un brahmane allié à la famille royale du Cambodge, Somaçarman, donnait à un temple un Bhârata (Mahâ-) complet (açeṣa) pour en faire des lectures régulières (Barth, *Inscr. sanscr. du Cambodge,* p. 30).

309, n. 1. — Max Müller, *India,* p. 81, cite un grand nombre de références. Voir en outre : *Proceedings of the Americ. Or. Soc.,* oct. 1886, p. II, communication de Protap Chandra Roy. — Calcutta Review XV (1851), *Bengali games*

and amusements. — Emil Schlagintweit, *Indien in Wort und Bild,* vol. II, p. 11 et 12. — Sherring, *Hindu tribes and castes.*

311, n. 1. — Après une invocation à l'Amour :

> tatrabhavataḥ parameṣṭhino mânasabhuvaḥ prathamaputrasya nâṭyayoner bharatâcâryasya...
>
> *Bâlarâmây.* III, p. 118.

311. — Un passage du Mahâ-Bhârata paraît faire allusion au muni Bharata comme patron des comédiens et des danseurs; dans le chapitre de l'Anuçâsana-parvan consacré à l'éloge des brahmanes (adhy. 33), il est dit : « (Entre les brahmanes) d'aucuns sont voleurs, d'aucuns sont menteurs, d'aucuns comédiens et danseurs (naṭa-nartakâḥ XIII, 2094) et le commentaire de Nilakaṇṭha interprète formellement : « Bharatâdayaḥ, Bharata, etc. » — Mais l'Anuçâsana-parvan tout entier n'est qu'une colossale interpolation, absolument étrangère à la fable de l'épopée, et qui échappe à toute chronologie.

312 (1). — Les critiques occidentaux, sous l'influence des scoliastes sans doute, se sont laissé souvent entraîner à des interprétations arbitraires fondées sur des étymologies incertaines. Tel est le cas justement pour le sens du mot Bharata dans le Ṛg-Veda. M. Roth, dans le *Pet. Wört.*, et derrière lui l'école védique allemande, ramène ce nom propre à la racine *bhar,* porter, et le considère comme une formation analogue au participe passif bhṛta, porté, entretenu; il en multiplie dès lors les sens sans aucune raison. Le feu, l'Agni entretenu par une famille, reçoit souvent dans le Ṛg le nom de cette famille, dont il fait partie en quelque sorte. L'Agni des Bharatas s'appelle naturellement l'Agni Bharata. M. Roth y voit une épithète incolore, vague : le feu entretenu. Et pourtant le Mahâbhârata conserve le souvenir de la valeur vraie du mot. Il mentionne (III, 14,135) l'Agni Bharata comme un Agni particulier, qui a un fils, Bharata, et une fille, Bharatî; il ajoute, il est vrai, pour expliquer ce nom, l'étymologie des commentateurs : *bharaty eṣa prajâḥ sârvâs tato bharata*

ucyate « il supporte, entretient (*bhar*), toutes les créatures : de là son nom ». Le second sens du P.-W. : soldat, mercenaire à la solde (=*bhṛtya*) est également à supprimer. Tous les exemples qu'il en donne s'expliquent parfaitement par le sens de Bharatas, pris comme le nom d'une race guerrière et militaire ; ce nom s'oppose parfaitement au mot « roi », comme le nom des sujets à celui du chef (V, 54,14), aussi bien que dans la formule du sacre (*Taittir. Brâh.*, 1, 7, 4, 2) : « Bharatas, voici votre roi ; à nous brahmanes, Soma est notre roi ». Ce nom de Bharatas est sans doute un des plus anciens qui aient servi à désigner l'ensemble des tribus aryennes de l'Inde ; il conserve encore ce sens dans l'expression Bhârata varṣa, la contrée des Bharatas, qui désigne l'Inde aujourd'hui encore.

312 (2). — Sherring, *Hindu tribes and castes*, Calcutta, 1872-81.

313 (1). — Le composé Kuçî-lava a pu être formé sur l'analogie des dvandvas où sont réunis un nom d'homme et un nom de femme ; celui-ci terminé par une désinence féminine devient le premier élément : Mâlatî-mâdhava ; Jânakî-râma, etc...

313 (2). — Le rapprochement de Çilâlin et de Kṛçâçvin dans Pâṇini laisse à penser que la misère ordinaire des comédiens errants leur avait valu des appellations ironiques, choisies pour le sens qu'elles exprimaient et pour les souvenirs tout différents qu'elles évoquaient dans l'esprit. Les Kṛçâçvins, « les gens aux chevaux maigres », rappelaient plaisamment par la ressemblance du nom et le contraste des faits la légende du grand héros indo-iranien, Kṛçâçva ; et les Çailâlins (« qui couchent sur la pierre » çaila+âlaya ? cf. çailûṣa : çaila + *racine* vas, us ?) formaient une opposition risible avec l'école védique du même nom (mentionnée dans l'Anupada-sûtra, *Ind. Stud.* XIII, 429 ; l'Âpastambîya-çrautasûtra cite le Çailâli-Brâhmaṇa).

314 (1). — Voir sur cette question (outre la bibliogr. donnée

par Weber) : Burnell, *On the Aindra school*, Mangalore, 1875 ; Pischel, *Der Dichter Pâṇini*. Z. d. D. Morg. Ges. 1885, p. 95 et 313 ; Kielhorn, *der Grammatiker Pâṇini*, Nachrichten der K. Gesell. d. Wiss. Göttingen, 1885 ; Peterson, *Introd. à la Subhâṣitâv*. s. v. ; mes *Notes sur l'Inde*... Journ. Asiat., février-mars 1890, et inf. la littérature de Patañjali.

Le Gaṇapâṭha complète les informations de l'Aṣṭâdhyâyî ; il enseigne les dérivés suivants de la racine naṭ : naṭa (81,92, 141,13) ; naṭi (81,92) ; naṭyâ (naṭânâṃ samûhaḥ, troupe d'acteurs, 141,13) ; nâṭa (81,94 ; 12,102) ; nâṭî (81,94).

314 (2). — Sur la date de Bhartṛhari, voir Max Müller, *India, what can it teach us?* et Ryauon Fujishima, *Deux chapitres d'I-Tsing*, dans le Journal Asiatique, janv. 1889. Le pèlerin chinois I-tsing, qui voyagea et étudia dans l'Inde de 675 à 695, et qui écrivit sa relation de 692 à 695, raconte la vie de Bhartṛhari, nomme ses ouvrages (entre autres le commentaire sur Patañjali), et ajoute : « Il est mort il y a quarante ans (donc entre 652 et 655). »

314 (3). — Le nom du maître de Bhartṛhari est donné par le commentaire de Puṇyarâja. Il s'appelait Vasurâta. La biographie chinoise de Vasubandhu, traduite par Wassilief dans son ouvrage sur le *Bouddhisme*, raconte la controverse que ce docteur bouddhique soutint à propos de son Abhidharmakoṣa contre un brahmane Vasurâta, qui était très fort en grammaire (p. 221), et qui avait critiqué l'ouvrage à ce point de vue. Vasurâta était le beau-frère de Bâlâditya (Wassilief donne *Prâditya*, transcription erronée), le fils de Vikramâditya, qui régnait à Ayodhyâ et qui gouvernait tout l'Est et le Bengale. Au temps de cette controverse, Vasubandhu était déjà vieux ; il était déjà en pleine gloire sous Vikramâditya (p. 219). Nous retrouvons ici, mais plus lâche, le lien établi par la légende entre Vikramâditya et Bhartṛhari.

314 (4). — Voir, outre la bibliogr. de Weber et les Notes additionnelles à la seconde édition, p. 10, : Bhandarkar, *The date of Patañjali*, Journ. of Bombay Branch. 1885 ; Peterson, *Introd. to the Aucityâlaṃkâra* de Kṣemendra, Bombay 1885 ;

et la *réplique* de Bhandarkar, Journ. of Bombay Br. 1885 (2e article); Böhtlingk, *Z. d. D. Morg. Ges.* 1885, pp. 528-31; Kielhorn, *Quotations in the Mahâbhâṣya,* Ind. Antiq. 1885, p. 326.

315 (1). — C'est à M. Weber que revient le mérite d'avoir signalé ce passage et les suivants dans sa magistrale étude sur le Mahâbhâṣya (*Ind. Stud.*, XIII).

315 (2). naṭasya bhuktam placé entre châtrasya hasitam et mayûrasya nṛttam (II, 3, 67); yadâ châtro hasati, naṭo bhuṅkte (ib.); naṭam âghnânaḥ, donner des coups à un comédien, est considéré comme une chose ordinaire (III, 2, 127). Les mœurs dissolues des comédiennes fournissent une comparaison humoristique avec la conduite des voyelles (VI, 1, 3.)

316.

stanakeçavatî strî syâl lomaçaḥ puruṣaḥ smṛtaḥ
ubhayor antaraṃ yat tu tadabhâve napuṃsakam
liṅgât strîpuṃsayor jñâne bhrûkuṃse ṭâp prayujyate.

Kârikâ citée dans le Mahâbhâṣya, IV, 1, 3 (v. *Ind. Stud.* XIII, index).

317 (1). — V. inter alia: Heber (l'évêque), *Voyage à travers l'Inde ;* V. Jacquemont, *Journal*, t. I; F. de Lanoye, *l'Inde contemporaine* (1855), pp. 285-291; Richard Temple, *Indian Antiq.*, X, p. 289.

317, n. 2. —

kadâcid atha nânâdigdeçasaṃcâracañcuraḥ
nartakaḥ kâlako nâma taṃ nṛpaṃ draṣṭum âyayau
tatsutâ lâsikâ nâma tasyâgre vasudhâpateḥ
nanartâhitavaikuṇṭhavanitâkârabhûmikâ
amṛtaharaṇaṃ satyam anayânukṛtaṃ muhuḥ

Bṛhatkathâmañjarî, loc. laud.

318. — Çiva passait déjà pour l'inventeur du tâṇḍava à l'époque où les Grecs entrèrent en relations avec l'Inde, au IVe siècle av. J. C. Mégasthène raconte que « Dionysos apprit aux Indiens à honorer et les autres dieux et lui-même en jouant des cymbales et des timbales ; il leur apprit aussi la danse

satyrique appelée chez les Grecs kordax. » (*Megas. Fr. 23*, dans *Arrien, Ind.* c. 7). Dionysos est très certainement le Çiva hindou ; quant au kordax, c'est une danse violente et effrénée qui s'employait précisément dans l'ancienne comédie grecque ; son caractère répond assez exactement au tâṇḍava indien.

319. —

« naccaṃ gîtaṃ vâditaṃ pekkaṃ akkhânaṃ, pâṭissaraṃ evarûpâ visûkadassanâ paṭivirato samaṇo Gotamo ». Brahmajâlasutta, Grimblot, *Sept Suttas ;* p. 9 ; Sâmaññaphalasutta, ib., p. 135.

Le mot *visûka* qui accompagne toujours cette énumération a provoqué des recherches sans résultat jusqu'ici. Burnouf l'expliquait par vi-sûc, exprimer : spectacle qui exprime les sentiments ; Weber l'interprète par vi-çoka, chasse-tristesse, amusement. Le commentaire de Buddhagoṣa, Brahmajâla-sutta-vaṇṇanâ (*Sumaṅgala-vilâsinî* p. 77), nous met sur une autre voie :

visûkaṃ paṭâni-bhûtaṃ dassanan ti visûkadassanaṃ

visûka y est expliqué par paṭâni-bhûta, sanscrit pratâni de pratâna, rejeton de plante, ramification (pratâninî est une des épithètes de la liane). Visûka signifie donc exactement ramifié. N'est-il pas permis d'y voir un adjectif correspondant au sanscrit viṣvañc, viṣvak, et reformé sur l'analogie du féminin viṣûcî ? visûka ne serait qu'une épithète de dassanaṃ employée isolément plus tard dans le sens du composé.

319, n. 2. — *Lalitavistara,* chap. XII, p. 178 :

vîṇâyâṃ vâdyanṛte gîtapaṭhite âkhyâte hâsye lâsye nâṭye.

M. Foucaux ajoute dans sa traduction : le drame, pour traduire le mot rûpe ; mais le mot est trop vague pour en tirer ce sens précis ; il est du reste suivi par le mot rûpakarmaṇi qui désigne certainement le modelage.

320 (1). — Kah-gyur (VII, 221-229 ; *Indian tales from Tibetan sources*, Schiefner-Ralston : XIII *The overreached actor,* p. 236 sqq.). Le roi Bimbisâra, contemporain du Bouddha, élève deux temples aux Nâgarâjas Girika et Sundara, et

institue en leur honneur une fête semestrielle. « Cette fête attirait la foule des six grandes villes. Un jour un acteur y vint du *sud* (le sud est la patrie classique des comédiens, dans les textes bouddhiques et dans nombre de prologues) avec l'intention de découvrir un moyen d'amuser la compagnie et de gagner sa vie. Il espérait atteindre ces deux fins s'il glorifiait le plus excellent des êtres (Bouddha). Comme la multitude était pleine de foi en Bhagavat, il désira le prendre comme sujet de glorification ». Il va demander aux six Bhikṣus des renseignements qu'ils lui refusent; la Bhikṣuṇî Sthûlanandâ lui raconte la naissance et la vie du Bouddha, conformément à l'Abhiniṣkramaṇa-sûtra. L'acteur en compose son drame; il savait bien que par ce moyen il pourrait exalter plus haut encore la foi parmi les masses des croyants. Il planta sa tente à Râjagṛha le jour de la fête des Nâgarâjas, battit le tambour, et quand une grande foule se fut assemblée, il montra dans un drame les événements de la vie de Bhagavat en harmonie avec l'Abhiniṣkramaṇa-sûtra. Et les acteurs qui jouaient le drame et les spectateurs qui y assistaient furent confirmés dans la foi ; et il fit un large profit.

Pour se venger des Six qui avaient montré si peu de complaisance, il résolut d'amuser le public à leurs dépens. Il avait vu un d'eux Chanda prier bassement un de ses confrères, Udayin, de partager avec lui des gourmandises dont Udayin se régalait en égoïste. Il transporta l'incident et les personnages sur la scène, en forme de farce. Le public éclata de rire et déclara que c'était une bouffonnerie folle. Et l'acteur fit une grosse recette.

Les six Bhikṣus, piqués d'honneur, voulurent prendre leur revanche. Ils demandèrent aux douze Bhikṣuṇîs de leur apprendre le drame qu'elles avaient composé sur la vie du Bodhisattva Kuru. Elles le leur apprirent; ils prirent au palais des costumes et des parures, plantèrent une tente près de celle de l'acteur. Au bruit du tambour, le public accourut, et aussi l'acteur. Le drame fut si bien joué que l'acteur croyait voir un spectacle divin joué par des divinités. Quand les Six s'en allèrent, après avoir changé de costumes, l'acteur les guetta à la porte pour savoir qui ils étaient. Il remarqua les oreilles d'Udayin encore teintes d'orpiment, et lui demanda

s'il avait joué. Udayin lui répondit que pour le punir ils lui feraient désormais une concurrence qu'il ne pourrait pas supporter. L'acteur effrayé implora son pardon et abandonna sa recette aux Six.

320, n. 1. — L'histoire de Kuvalayâ est analysée dans Feer, *le Livre des Cent Légendes* (Etudes bouddhiques), Paris, 1881 ; p. 39 et p. 233. Je dois à l'obligeante amitié de M. Serge d'Oldenbourg la communication du texte que je n'ai pu me procurer à Paris (*Ms. de l'Ind. Off. Lib.*, 152, fol. 221):

> yâvad dakṣiṇâpathâd anyataro naṭâcârya âgataḥ. tatra çobhena râjñâ bhagavataḥ sakâçât sabhâdarçanaṃ kṛtaṃ. naṭâcâryâṇâm âjñâ dattâ « bauddhaṃ nâṭakaṃ mama purastân nâṭayitavyam » iti. tair âjñâ çirasi pratigṛhîtâ « evaṃ bhadanta » iti. tataḥ sa naṭair bauddhaṃ nâṭakaṃ vicâryam upanirjitaṃ (?) kṛtam yâvad râjâ amâtyagaṇaparivṛto, naṭayitum ârabdhas tatra naṭâcâryaḥ svayam eva buddhaveṣeṇâvatîrṇaḥ pariçiṣṭâ naṭâ bhikṣuveṣeṇa. tato râjñâ hṛṣṭatuṣṭapramuditena naṭâcâryapramukho naṭagaṇo mahatâ dhanaskandhena......

320 (2). — Le Lokânanda de Candragomin, composé sans doute à l'imitation du Nâgânanda, existe encore en traduction tibétaine (*Târanâtha,* trad. all. 159 n. ; *Avadânakalpalatâ,* fasc., I, p. V). Le Nâgarâja et le Çânticarita, portés dans notre catalogue comme drames bouddhiques, sont peut-être identiques au Nâgânanda.

321 (1). — Emil Schlagintweit, *Buddhism in Tibet,* 1863, p. 233. — *Description of a mystic Play,* by Cap. Godwin Austen, Journ. of As. Soc. of Bengal, 1865, p. 71. — *Tibetan festival,* Ind. Antiq. 1876. On représente dans l'Arrakan des drames religieux analogues à ceux-ci. V. Sp. Hardy, *Eastern Monachism,* p. 236.

321 (2). — V. *Trubner's Or. and Am. Record* 1887, liste d'ouvrages birmans mis en vente: Kesasiri Jataka, a Burmese drama, etc....

323, n. 4. —

naṭanaccâni gîtâni vâditâni ca kârayi....
sanaccagîtavâdehi samajjam akarum (Mahâv. p. 23).

323, n. 5. —

naccakadevatâ ceva turîyavâdakadevatâ (ib. p. 182).

324, n. 1. —

akkhâiyaṭṭhâṇâṇi vâ mâṇummâṇiyaṭṭhâṇâṇi vâ mahayâhayanaṭṭagîtavaiyataṃti... ṭṭhâṇâṇi »
Âyâraṃgasuttam II, 11, 14

324, n. 2. — Le texte et le commentaire du Râjapraçnîya, analysés dans ce passage, ne donnent pas de renseignements détaillés sur les diverses espèces de danse, de chant, etc.

324 (1). — Les autres drames jainas portés sur notre catalogue sont : Añjanâpâvanaṃjaya ; Jñânasûryodaya ; Kumudacandra ; Sulocanâvivâha. — V. encore des mentions de nâṭakas, *Çatruñj. Mâh.*, I., 46 et *Ṛṣabha-pañcâçikâ,* v. 45.

325 (1). —

*sûtradhâra*caladdârugâtreyaṃ yantrajânakî
vaktrasthasârikâlâpâ laṅkendraṃ vancayiṣyati.
Bâlarâm. V, v. 6.

325 (2). — Les variantes pañcanì, pañcamî, montrent qu'on avait oublié le sens original du mot et qu'on cherchait à le rattacher à pañca, cinq.

329, n. 2. — Le Harivaṃça mentionne aussi un autre genre de spectacle plus grossier : Kaṃsa, pour se débarrasser de Kṛṣṇa et de son frère Balarâma, les fait lutter dans une espèce de cirque contre deux pugilistes renommés, Cânûra et Muṣṭika (*éd. Bombay* II, 28, 29, 30). — L'épisode des faux comédiens est imité dans le *Brahmapurâṇa,* Uttarakhaṇḍa chap. 26-30 ; nous n'avons pu consulter un texte de ce Purâṇa encore inédit ; le ms. de la Bibliothèque Nationale est incomplet. Aufrecht analyse ainsi les chapitres en question : Daityæ, ambiguo Nâradæ consilio instigati quum Vṛka-

karmaṇe duce Dṛçyapuram mimarum et saltatorum forma intrassent (in urbe ipsa fabulam Vṛtravadha appellatam egerunt) conciduntur. (*Catalog. Oxf.*, p. 19 b.).

329 (1). — Le mot *nâṭaka* se présente une fois dans le Mahâ-Bhârata, mais dans un passage plus que suspect. Le poète décrit le palais de Brahma (II) et énumère les habitants de la demeure : il y place tous les genres littéraires personnifiés, entre autres le nâṭaka *au masculin*.

> bhâṣyâṇi tarkayuktâni dehavanti viçâṃpate
> nâṭakâ vividhâḥ kathâkhyâyikakârikâḥ.
>
> (II, 453.)

Le Râmâyaṇa donne également un exemple de *nâṭaka* I, 5, 18, description d'Ayodhyâ :

> vadhû*nâṭaka*samghaiç ca samyuktâṃ sarvataḥ purîm.

Le *Pet. W.* admet ici le sens d'*acteur* qui ne se retrouve dans aucun autre passage ; mais le commentaire explique : *vadhûnâṃ nâṭakaçâlâsamudâyaiḥ* « les salles de spectacle des femmes » avec une simple extension de sens toute naturelle, inverse à l'évolution du mot *théâtre* en français, employé d'abord conformément à l'étymologie pour désigner le spectacle objectivement, puis étendu aux œuvres représentées, qu'elles soient actuellement jouées ou non. Le théâtre de Corneille signifie ainsi les œuvres dramatiques de Corneille.

Enfin la traduction abrégée ou fragmentaire (l'auteur a négligé de nous en avertir) de l'Abhiniṣkramaṇa-sûtra, donnée par S. Beal sous le titre de *A romantic history of Buddha*, présente aussi le mot *nâṭaka*, ch. LVIII, p. 377. » Maṇiruddha found the king in the Nâṭaka-hall, listening to the music of his dancing women ». Mais la traduction révèle une telle absence d'esprit critique qu'il est impossible d'en tirer le moindre parti.

331. — Le témoignage de Bâṇa (*Harṣacar.* init.), confirmé récemment par les inscriptions cambodgiennes, prouve que le véritable auteur du Setubandha est Pravarasena.

333. — Les compagnons d'Alexandre dans l'Inde furent également frappés de la passion des Indiens pour le chant et la danse. Arrien, qui suit avec fidélité les mémoires des chefs ou des savants qui prirent part à l'expédition, raconte que les Indiens accouraient sur les rives de l'Hydaspe pour voir passer la flotte d'Alexandre, et l'accompagnaient de leurs chants barbares. « S'il est un peuple, ajoute-t-il, qui aime le chant (φιλῳδοί) et qui aime la danse (φιλορχήμονες), c'est certainement les Indiens depuis que Dionysos et les compagnons de Dionysos ont promené leurs bacchanales dans l'Inde. » (*Anab.* VI, 3, 5.)

337. — Il n'y a aucune conclusion à tirer sur l'âge du drame classique du fait rapporté par Friederich, à savoir qu'on ne retrouve aucun des grands drames indiens dans la littérature de Bali. Friederich lui-même observe « que les drames ne rentrent point dans la littérature sacrée et que les Brahmanes ont pu les négliger à ce titre ». (V. *Ind. Stud.* II, 136 sq.). Ajoutons que le catalogue des Tuturs (*Doctrinal writings*) à Bali porte un traité de *narandṭya.*

340. — V. *Cartellieri*, Bāṇa and Subandhu, dans la *Wiener Z. für die Kunde des Morgenl.* 1887.

341, n. 2. — L'édition de Pischel donne « idihâsakadhâṇubandhesuṃ » ; le mot kadhâ se retrouve dans presque toutes les variantes citées. Le texte devanagari (éd. Bombay, 91) porte « idihâsaṇibandhesu » et le msc. cachemirien publié par Burkhard : « idihâsagadesu maaṇavuttantesu. »

344. — M. Kephallênos a publié en 1887 à Athènes (imp. Sakellarios) une dissertation qui paraît se rapporter à cette question : « Les courtisanes grecques dans le drame indien » (Αἱ ἑλληνίδες ἑταῖραι ἐν τῷ ἰνδικῷ δράματι). Mais le sujet annoncé est à peine effleuré. M. Kephallênos se borne au personnage de Vasantasenâ dans la Mṛcchakaṭikâ, et il se contente de traduire quelques passages de M. Windisch. L'ouvrage ne contient rien d'original ; c'est une simple compilation, et bien pauvre encore, de textes empruntés souvent à des sources peu

autorisées, en particulier à la *Letteratura Indiana* et l'*Enciclopedia Indiana* de M. de Gubernatis. — M. Josef Zubatý a publié sur la même question une série d'articles en langue tchèque dans les *Listy Filologike* à Prague (1887).

346. — Le premier passage est tiré de l'opuscule *De Fortuna Alexandri*, p. 128 D : καὶ Περσῶν καὶ Σουσιανῶν καὶ Γεδρωσίων παῖδες τὰς Εὐριπίδου καὶ Σοφοκλέους τραγῳδίας ᾖδον. Le second est tiré de la vie de Crassus, xxxiii ; c'est l'anecdote bien connue sur la scène des Bacchantes jouée par l'acteur Jason en présence du roi Orodes, au moment où on apporte au roi la tête de Crassus. Malgré l'importance attachée d'ordinaire à ces deux passages, nous sommes tenté d'y reconnaître une simple invention de rhéteur ; le nom du bon Plutarque n'est pas une garantie absolue d'authenticité. M. Spiegel (*Erân. Alterth.* III, p. 110, note) exprime la même opinion.

Les deux témoignages peuvent se placer sans doute au même rang que la lettre du brahmane Dindime ou Dandamis à Alexandre insérée dans l'*Anonymus, de Brachmanis ; in Collectione Londinensi, 1688, cum hisce operibus : Palladius, de moribus Brachmanorum et Ambrosiaster, id.*) : « Nous ne connaissons point ces assemblées tumultueuses, ces jeux, ces spectacles qui font vos délices. A quoi serviraient vos comédiens au milieu d'un peuple qui en méprise souverainement la profession, et qui ne fait rien qu'on puisse tourner en ridicule ? Il ne se passe point de scènes cruelles parmi nous, propres à fournir matière à vos tragédies. Les Brahmanes frémiraient s'ils voyaient exposer des jeunes gens aux bêtes féroces ou des hommes forts et robustes s'attaquer de sang-froid, se battre et s'assommer les uns les autres. » Il ne serait pas plus téméraire de s'appuyer sur ces déclamations ampoulées pour nier l'existence du théâtre dans l'Inde à l'époque d'Alexandre.

350. — Les rapports du prakaraṇa et des contes ne paraîtront peut-être pas décisifs à M. Windisch ; il est disposé à considérer bon nombre de contes indiens comme inspirés directement par des comédies grecques, dont ils seraient une simple analyse. L'Inde, cette terre des conteurs par excel-

lence, où, six siècles avant le Christ, le Bouddha charmait et convertissait ses auditeurs par des paraboles morales, aurait été réduite à emprunter, par une transmission encore inexpliquée, les sujets des comédies grecques, si monotones, si pauvres et si minces que les imitateurs latins se trouvaient obligés d'en fondre plusieurs ensemble pour obtenir un semblant d'intrigue. L'originalité que les conteurs indiens auraient dépensée à transformer leurs modèles étrangers leur suffisait en vérité pour imaginer des histoires nouvelles.

360. — Kumârasvàmin, dans le commentaire du Pratâparudriya I, 38, désigne Kalahaṃsa comme le viṭa de Mâlatîmàdhava. Rien n'autorise cette supposition arbitraire, ni dans la pièce, ni dans le caractère du personnage.

363. — Nous laissons de côté les chap. VII et VIII de M. Windisch qui sont simplement des appendices à son travail ; il y laisse à peu près complètement de côté sa thèse. Il se contente de comparer le sùtradhàra au πρωταγωνιστής, et de rappeler, à propos des bénédictions liminaires adressées souvent à Çiva, que ce dieu correspond au Dionysos grec, dont les fêtes amenaient les représentations dramatiques. Mais il indique à peine ces rapprochements, et ce serait fausser sa pensée que d'y insister.

372 (1). — Cf. *Daçakumâra,* IV, p. 108, 15. Une princesse est élevée dans un palais souterrain où se trouvent plusieurs salles de spectacles : bhûmigṛhe nânâmaṇḍapaprekṣâgṛhe.

Ib. (2).

nâṭyaçâlâ ca kartavyâ dvâradeçasamâçrayâ.
Garuḍa-Purâṇa, cité Çabda K. Dr.

nâṭyaçâlâ, prâsâdadvârasamîpagṛham.
Ib.

La salle était voisine de la galerie de tableaux (*citraçâlâ*) et même communiquait directement avec elle, comme l'atteste

Priyadarçikâ III, p. 31, où le roi Vatsa, au moment d'entrer en scène, envoie le bouffon et Manoramâ dans la galerie de tableaux pour observer de là son jeu.

Ib. (3).

vicitrâ syân nṛttaçâlâ puṣpaprakâraçobhitâ
nânâvitânasaṃpannâ ratnastambhavibhûṣitâ.
Saṃgîtaratnâk. VII, 1326.

La salle de spectacle est désignée par un grand nombre de mots : nâṭyaçâlâ, saṃgîtaçâlâ, nâṭyâgâra, prekṣâgṛha, raṅgamaṇḍapa, raṅgaçâlâ.

La scène est appelée : raṅga, raṅgabhûmi.

374. — M. Bollensen, *Mâlavikâ*, p. 115, ramène naipathya à nâya = nâyaka-pathya « utile au héros ». L'explication est trop forcée pour qu'on ait à s'y arrêter.

raṅgabhûmer bahiḥsthânaṃ yat tan nepathyam ucyate.
Bhar. dans An. R., 20.

nepathyaṃ varṇikâkṣitiḥ.
Id., ib.

antarjavanikâm âhur nepathyam.
Sâgara dans Vikram., 7.

nepathyaṃ syâj javanikâ raṅgabhûmiḥ prasâdhanam.
Ajaya dans A. dy., 7.

375, n. 1.

çṛṅgârî bhûrido mânyâmânyapâtravivecakaḥ
çrîmân guṇalavasyâpi grâhakaḥ kautuke rataḥ
vâṇmî nirmatsaro narmanirmâṇanipuṇaḥ sudhîḥ
gaṃbhîrabhâvaḥ kuçalaḥ sakalâsu kalâsu ca
samastaçâstravijñânasaṃpannaḥ kîrtilolupaḥ
priyavâk paracittajño medhâvî dhâraṇânvitaḥ
tûryatrayaviçeṣajñaḥ pâritoṣikadânavit
sarvopakaraṇopeto deçîmârgavibhâgavit
hînâdhikavivekajñaḥ prâjño madhyasthadhîradhîḥ
svâdhînaparicâraç ca bhâvako rasanirbharaḥ
satyavâdî kulînaç ca prasavavadanottaraḥ

sthirapremâ kṛtajñaç ca karuṇâvaruṇâlayaḥ
dharmiṣṭhaḥ pâpabhîruç ca vidvadbandhuḥ sabhâpatiḥ.
Saṃgîtaratnâk. VII, 1320-26 (Cf. Tagore, 60).

Ib. n. 2.

sabhyâs tu vibudhair jñeyâ ye didṛkṣânvitâ janâḥ
madhyasthâḥ sâvadhânâç ca vâgmino nyâyavedinaḥ
truṭitâtruṭitâbhijñâ vinayânamrakandharâḥ
agarvâ rasabhâvajñâs tûryatritayakovidaḥ
asadvâdaniṣeddhâraç caturâ matsaracchidaḥ
amandarasaniṣyandahṛdayâ bhûṣaṇojjvalâḥ
suveṣâ bhogino nânâbhâṣâvîraviçâradâḥ
svasvocitasthânasusthâs tatpraçaṃsâparâyaṇâḥ.
Âdibharata dans A. dy., 9; cf. Saṃgîtaratnâk., 1318-1320 (cf. ib.).

Ib., n. 3.

yas tuṣṭe tuṣṭim âyâti çoke çokam upaiti ca
kruddhaḥ kruddhe bhaye bhîtaḥ sa nâṭye prekṣakaḥ smṛtaḥ.
Bh. dans Mâlatî., comm. 9.

Ib., n. 4.

tasyâṃ siṃhâsanaṃ ramyam adhyâsîta sabhâpatiḥ
vâmato 'ntaḥpurâṇi syuḥ pradhânâ dakṣiṇena tu
pṛṣṭhabhâge pradhânânâṃ koçaçrîkaraṇâdhipâḥ
tatsaṃnidhau tu vidvâṃso lokavedaviçâradâḥ
rasikâḥ kavayo 'py atra caturâḥ sarvarâtiṣu
mânyân jyotirvido vaidyân vidvanmadhye niveçayet
syâd vâme karabhâge tu mantriṇâṃ parimaṇḍalam
tatraiva sevyamânânâm anyeṣâm upaveçanam
vilâsinyaḥ parito 'ntaḥpurasya ca...
purato 'pi nṛpasya syuḥ pṛṣṭhabhâge tu bhûpateḥ
cârucâmaradhâriṇyo rûpayauvanasaṃbhṛtâḥ
svakaṅkanaraṇatkâranirvâṇajanamânasâḥ
agrimâ vâmabhâge syur agre vâ gopakârakâḥ
kathakâ vandinaç câtra vidyâvantaḥ priyaṃvadâḥ
praçaṃsâkuçalâç cânye caturâḥ sarvadhâtuṣu
tataḥ paraṃ tu parito parivâropaveçanam
aṅgarakṣâs tu tiṣṭheyuḥ sarvataḥ çastrapâṇayaḥ.
Saṃgîtaratnâk., 1327-37 (cf. Tagore, loc. laud.).

376.

tatra pûrvaṃ pûrvaraṅgaḥ.

Mâtṛgupta dans Vikram., comm. 6.

yan nâṭyavastunaḥ pûrvaṃ raṅgavighnopaçântaye
kuçîlavâḥ prakurvanti pûrvarangaḥ sa ucyate.

Bhâvaprakâçikâ dans A. dy., 7.

(Cité aussi comme extrait du Vasantarâjîya dans Mallinâtha, sur Mâgha II, 8.)

sabhâpatiḥ sabhâ sabhyâ gâyakâ vâdakâ api
naṭî naṭaç ca modante yatrânyonyânurañjanât
ato raṅga iti jñeyaḥ pûrvaṃ yat sa prakalpyate
tasmâd ayaṃ pûrvaraṅga iti vidvadbhir ucyate
tasya dvâviṃçaty aṅgâni cotthâpanâmukhâni ca.

Bhâvaprakâçikâ dans A. dy., 7.

pûrvaraṅgo bhaved eṣâm âdau devârcrnâvidhiḥ
tadvidhâtâ sa vijñeyaḥ sûtradhâraç ca sûtrabhṛt.

Sâgara dans Vikr., comm. 5.

gîtikriyâ ca vâdyaṃ ca varṇikâgrahaṇaṃ tathâ
dhṛtir javanikâyâc ca pûrvaraṅgaç caturvidhaḥ.

Bh. dans An. R., 21.

377 (1).

yasmâd abhinayo hy atra prâthamy âd avatâryate
raṅgadvâram ato jñeyaṃ vâgaṅgâbhinayâtmakam.

Bh. (?) dans Sâh. D. 282, comm.

raṅgadvâram ârabhya kaviḥ kuryât.

Id., ib.

Ib. (2).

sûtradhârâkhyo bharaṭo naṭa eva dikpâlastutijarjarapûjâdinândyantaṃ pûrvaraṅgaṃ javanikântar vidadhîta.

Comm. du Saṃgîtakalpataru cité dans Vikr., comm. 6.

atha jarjarapûjâ

pañcaparvayuto vaṃço jarjaraḥ parikîrtitaḥ
ûrddhvaparvaṇi çuklaḥ syât tadadho nîlavarṇakaḥ
tataḥ pîtas tato raktaç citravarṇas tataḥ param

sarvavarṇapatâkâbhiḥ sarvataḥ samalaṃkṛtaḥ
tatra gaṇapatidikpâlâdipûjâṃ kuryât.

Saṃgîtadâmodara, 39[b].

çakradhvajasya ca jarjara iti pûrvâcâryakṛtâ saṃjñâ.

Comm. de Vikram., 6.

Ib. (3).

haritâlâdisâmagrî maṣî saiva tu varṇikâ
tatra haritâlagrahaṇamantraḥ
varṇikâgrahaṇârthaṃ tvaṃ nirmito 'si svayaṃbhuvâ
devaiç ca vandite nâṭye sarvasiddhiprado bhava
abhimantrya tataḥ paṭṭe haritâlaṃ tatheṣṭakâm
tâvad dhi cûrṇayed yâvat paramârthasamaṃ bhavet
pâṇiyâloḍitaṃ kṛtvâ tayâ raktaṃ pralepayet
rûpacihnakriyâtulyo masîveço mato budhaiḥ.

Saṃgîtadâm. 39.

378, n. 4. — Le texte de Hall, dans ce passage, est très fautif. P. donne les lectures suivantes:

94, çâstrâneka, nânâpâṣaṇḍa ; 98, pramâṇâcâratajjñaç ;
99, avadhârya prayoktâ ca çâstraṃ caivopadeçane; 102, alubdhaḥ.
caturâtodyaniṣṇâto 'nekabhûṣâsamâvṛtaḥ
nânâbhâṣaṇatattvajño nîtiçâstrârthatattvavit
veçyopacâracaturaḥ paureṣaṇavicakṣaṇaḥ
nânâgatipracârajño rasabhâvaviçâradaḥ
nâṭyaprayoganipuṇo nânâçilpakalânvitaḥ
chandovidhânatattvajñaḥ sarvaçâstravicakṣaṇaḥ
tattadgîtânugalayakalâtâlâvadhâraṇaḥ
avadhâ(r)ya prayoktâ ca yoktṝṇâm upadeçakaḥ
evaṃguṇagaṇopetaḥ sûtradhâro 'bhidhîyate.

Mâtṛgupta, A. dy., 5.

379 (1). — Il est presque inutile d'ajouter que les incidents de ménage introduits dans le prologue par le poète sont toujours en rapport étroit avec le sujet même de la pièce et présentent souvent comme un raccourci de l'intrigue.

Ib., n. 2.

sûtradhâraguṇâkâraḥ sthâpakaḥ praviçet tataḥ
upacâreṇa so 'py atra sûtradhâro 'bhidhîyate.

Çâtakarṇa, dans An. R., 7.

Ib. (2). — Le seul emploi du sthâpaka dans un prologue se rencontre dans le *Subhadrâharaṇa,* çrîgadita par Mâdhavabhaṭṭa (*éd. Kâvyamâlâ,* 1888). Mais le sthâpaka se substitue au sûtradhâra dans le cours même du prologue, sans que rien dans le dialogue annonce ou justifie cette substitution, sans que le texte mentionne l'entrée ou la sortie d'un personnage. L'intrusion du sthâpaka paraît purement arbitraire.

380, n. 1.

sûtradhârasya pârçve yaḥ pravacan kurute 'rthanâm
kâvyârthasûcanâlâpaṃ sa bhavet pâripârçvikaḥ.

Bh. dans Mâlatî., 9.

Ib., n. 2. — M. Max Müller explique mâriṣa comme une déformation du sanscrit mâdṛça, « pareil à moi ».

sûtradhâraḥ punaḥ pâripârçvakenâbhidhîyate
bhâva ity eva tenâsâv api mârṣas tu mâriṣaḥ

Bh. dans An. R., 14.

utkṛṣṭo vidyayâ bhâvaḥ kiṃcidûnas tu mâriṣaḥ.

Id., ib.

Ib., n. 3.

sauṣṭhavaṃ rûpasaṃpattiç câruvistîrṇavaktratâ
vimalanetratâ bimbâdharatâ kântadantatâ
sukambukaṇṭhatâ caiva latâsaralabâhutâ
tanumadhyatâtisthûlo nitambaḥ karabhorutâ
lâvaṇyakântimâdhuryadhairyaudâryapragalbhatâḥ
gauratâ çyâmataiva te tajjñaiḥ pâtraguṇâ matâḥ.

Saṃgîtaratnâk. VII, 1220-1224.

385, n. 1.

draṣṭavye nâṭyanṛtye tu parvakâle viçeṣataḥ
nṛtyaṃ tv atra narendrâṇâm abhiṣekamahotsave
yâtrâyâṃ devayâtrâyâṃ vivâhe priyasaṃgame
nagarâṇâm agarâṇâṃ praveçe putrajanmani.

Saṃgîtaratnâk. VII, 14-15.

386.

çailayânavimânâni carmavarmâyudhadhvajâḥ
yâni kriyante tâny eva sa pusta iti saṃjñitaḥ
alaṃkâraç ca vijñeyo mâlyâbharaṇavâsasâm
nânâvidhasamâyogo yathâṅgeṣu vinirmitaḥ
yaḥ prâṇinâṃ praveças tu sa saṃjîva iti smṛtaḥ
tair aṅgaracanâ kâryâ nânâveçapradhânataḥ.

Nartakanirṇaya, cité par Ram Das Sen, Aitihasika Rahasya.

387 (1).

nalinîpadmakoçau kṛtvâ skandhapradeçaṃ nîtvâvadhûtena çirasâ manâṅ namitayâ dehayaṣṭyâ ca sahâdhomukhau (ava) nîtau. tallakṣaṇaṃ tu
açliṣṭasvastikau santau çukatuṇḍâv adhomukhau
mithaḥ parâṅmukhau kṛtvâ yau kṛtau padmakoçakau
nalinîpadmakoçau tau
yad adhaḥ sakṛd ânîtam avanîtaṃ tad ucyate.

A. dy., p. 27.

Ib. (2).

sa câbhinayo vidhutena çirasâ kampitâdhareṇa mukhadeçasthitena parâṅmukhatalena cancalena patâkeneti. tallakṣaṇâni
tiryaggataṃ drutataraṃ vidhutaṃ tat prayujyate
çîtârte tvarite bhîte
vyathâyâṃ kampito 'nvartho bhîtau çîte jaye ruṣi
tarjanîmûlasaṃlagnakuñcitâṅguṣṭhako bhavet
patâkaḥ saṃhatâkâraḥ prasâritatalâṅguliḥ.

A. dy., 34.

Ib. (3).

vâmahastenottânenârâlena dakṣiṇena puraḥpârçvâdisthitenaucityâcyutasaṃyuktena haṃsâsyena. tallakṣaṇam
tarjanyâdiṣv aṅgulîṣu prâcyâḥ prâcyâḥ parâparâḥ
dûrasthorddhvâ manâgvakrâ dhanurvakrâ tu tarjanî
aṅguṣṭhaḥ kuñcito yatra tam arâlaṃ pracakṣate
[âdyâ dhanurlatâkârâ kuñcito 'ṅguṣṭhakas tathâ
çeṣâ bhinnordhvavalitâ arale 'ṅgulayaḥ kare

Bh. dans Mâlatî., comm. 153.]

lagnâs tretâgnisaṃsthânâs tarjanyaṅguṣṭhamadhyamâḥ
çeṣe yatrordhvavirale sa haṃsâsyo 'bhidhîyate
aucityâcyutasaṃyuktaṃ kusumâvacayâdiṣu.
A. dy., 115.

Ib. (4).

ûrdhvajânucâryâ. tallakṣaṇaṃ tu saṃgîtaratnâkare
kuñcitotkṣiptapâdasyâjânustanasamaṃ (?) yadâ
nyasyas tad dhi (?) kṛto ' nyo 'ṅghrir ûrdhvajânus tadâ bhavet.
A. dy., 229.

Ib. (5).

sa eva tripatâkaḥ syâd vakritânâmikâṅguliḥ.
Saṃgîtaratnâk. dans A. dy., 39.

Cf. *D.* I, 59 et *Aval.*; et aussi *Harṣacarita* IV, 96, l. 11 où le roi, s'adressant à sa femme qu'un songe vient d'effrayer, se sert de ce geste.

Ib. (6).

âkarṇanam abhinîya ; tac ca pârçvânatena çirasâ stabdhena netreṇa.
tallakṣaṇaṃ tu :
pârçvasyâbhimukhaṃ yat tu tat pârçvânatam ucyate
prayojyam âkarṇanâdau pârçvasthasyâvalokane
yat tu niçcalapuṭaṃ syât stabdhanetraṃ pracakṣate.
A. dy., 84.

388 (1).

parâvṛttena çirasâ lajjitayâ dṛçâ ca. tallakṣaṇe tu
parâṅmukhîkṛtaṃ çîrṣaṃ parâvṛttam udîritam
tat kâryaṃ kopalajjâdikṛte vaktrâpasâraṇe
mitho 'bhigâmipakṣâgrâpy adhastâdgatatârakâ
patitordhvapuṭâ dṛṣṭir lajjayâṃ lajjitâ matâ.
A. dy., 40.

Ib. (2).

madanabâdhâṃ nirûpya : lolitena çirasâ dolena hastakena çûnyayâ dṛṣṭyâ ityâdi jñeyaṃ. tallakṣaṇâni :
çiraḥ syâl lolitaṃ sarvadikkaiḥ çithilalocanaiḥ
lambamânau patâkau tu çlathâṃsau çithilâṅgulî

dolo bhaved asau
samatârâpuṭâ dṛçyadṛṣṭiḥ çûnyavilokinî
atha vâ dolasthâne karkaṭaṃ kuryât. tallakṣaṇaṃ
anyonyasyântarair yatrâṅgulyo niḥsṛtya hastayoḥ
antar bahir vâ dṛçyante karkaṭaḥ so 'bhidhîyate
antaḥsthitâṅguliḥ pṛṣṭhe tv aṅgulînâṃ hanuṃ dadhat
cintâyâm atha khede vâ
ata evoktam
sûcayanty antaraṃ bhâvaṃ ye karâḥ karkaṭâdayaḥ
viṣaṇṇâdiṣv api prâyaḥ prayojyâs te satâṃ matâḥ.

A. dy., 86.

Ib. (3).

Râmâdivyañjako veṣo naṭe nepathyam iṣyate.

Bh. dans A. dy., 7.

Ib. (4).

karmarûpavayojâtideçakâlânuvartibhiḥ
mâlyabhûṣaṇavastrâdyair nepathyarasa ucyate.

Mâtṛgupta dans A. dy., 7.

Ib. (5).

sito nîlaç ca pîtaç ca caturtho rakta eva ca
ete svabhâvajâ varṇâ yaiḥ kâryaṃ tv aṅgavarṇanam
saṃyogajâḥ punaç cânya upavarṇâ bhavanti hi
sitanîlasamâyogât kapota iti saṃjñitaḥ.

Nâṭyalocana dans A. dy., 7.

Ib. (5).

râjânaç câjyagarbhâbhâ gaurâḥ çyâmâs tathaiva ca
ye câpi sukhino martyâ gaurâḥ kâryâs tu te budhaiḥ.

Id., ib.

Ib. (7).

kirâtâ barbarândhrâç ca draviḍâḥ kâçikoçalâḥ
pulindâ dakṣiṇâtyâç ca prâyeṇa tv asitâḥ smṛtâḥ
çakâç ca yavanâç caiva pâhlavâ bâhlikâç ca ye
prâyeṇa gaurâḥ kartavyâ uttarâṃ paçcimâṃ diçam
pâñcâlâḥ sûrasenâç ca mâhiṣâ uḍramâgadhâḥ
aṅgâ vaṅgâ kaliṅgâç ca çyâmâḥ kâryâs tu varṇataḥ

Bh. (= P[a] p. 144[a]) cité par Pischel.

Ib. (8).

çuddho vicitro malinas trividho veṣa ucyate
devâbhigamane caiva maṅgale niyamasthite
veṣas tatra bhavec chuddha ye cânye prayatâ narâḥ
devadânavayakṣâṇâṃ gandharvoragarakṣasâm
nṛpâṇâṃ kâmukânâṃ ca citro veṣo vidhiyate
unmattânâṃ pramattânâm adhvagânâṃ tathaiva ca
vyasanopahatânâṃ ca malino veṣa iṣyate...
amâtyakañcukiçreṣṭhividûṣakapurodhasâm
veṣṭanâbaddhapaṭṭâni pratiçirṣâṇi kârayet.

Nâṭyalocana dans A. dy., 7.

391. — Quand l'action se passe à l'intérieur de la maison, l'acteur quitte ses sandales ; cf. p. 401, l. 7.

CATALOGUE DE LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE

I. Bibliographie [1]

Bendall, Cecil. — Catalogue of the Buddhist Sanskrit Manuscripts in the University Library, Cambridge, 1883.

Bhandarkar, R. G. — Report on the search for Sanskrit Mss. in the Bombay presidency during 1883-84. Bombay, 1887.

Bikaner. — A Catalogue of Sanskrit Mss. in the library of the Maharaja of Bikaner compiled by Rajendralala Mitra. Calcutta, 1880.

Bühler Rep. — Detailed Report of a tour in search of Sanskrit Mss. made in Kasmir, Rajputana and Central India. Bombay, 1877.

Bühler. I. O. — Manuscrits donnés par M. Bühler à l'India Office Library.

Burnell. I. O. — Manuscrits légués par Burnell à l'India Office Library.

Central prov. — Catalogue of Sanskrit Mss. existing in the Central provinces ed. by F. Kielhorn. Nagpur, 1874.

D. — Daça-Rûpa (Bibliotheca Indica).

Führer, A. — Ueber indisches Bibliothekswesen, dans Centralblatt für Bibl. 1885.

Guz. — Catalogue of Sanskrit Mss. from. Guzerat etc. by G. Bühler. Bombay, 1871-73.

Hall, Vâsavad. Intr. — Vâsavadattâ, ed. by F. E. Hall (Bibliotheca Indica).

Hodgson As. Soc. — Catalogue of Buddhist sanskrit Mss. in the possession of the Royal Asiatic Society (Hodgson Collection), by Cowell and Eggeling; dans Journ. of R. As. Soc. new ser. VIII (1876).

I. O. — Sanskrit Mss. of India Office Library, London.

Kâvyam. — Kâvyamâlâyâ âgâmiṣv aṅkeṣu mudraṇârthaṃ çodhayitum upakrântânâṃ granthânâṃ nâmamâlâ. Bombay, 1887.

Khatmandoo. — A List of Sanskrit works supposed to be rare at Khatmandoo.

Mackenzie. — A Descriptive Catalogue of the Oriental Mss. in the Mackenzie Collection by H. H. Wilson, 2e ed. Madras, 1882.

(1) Nous n'avons pas indiqué, naturellement, les catalogues que nous avons consultés sans profit pour nos recherches.

Mys. — Catalogue of Sanskrit Mss. in Mysore and Coorg by Lewis Rice. Bangalore, 1884.

Notices. — Notices of Sanskrit Mss. by Rajendralal Mitra. Calcutta.

N. W. prov. — A Catalogue of Sanskrit Mss. in private libraries of the North-Western provinces. Bénarès. 1874 —

Op. — Lists of Sanskrit Mss. in the private libraries of Southern India, by G. Oppert. Madras, 1880, 2 vol. (a, b.)

Oxford. — Catalogus Codicum sanscriticorum bibliothecæ Bodleianæ. Confecit Th. Aufrecht. Oxonii, 1864.

*Paṇḍitarâjardmaç*âstriṇaḥ pustakânâṃ sûcîpatram.

Peterson. — Report on the Search for Sanskrit Mss. in the Bombay Circle. I, 1882-83. II, 1883-84. III, 1884-86.

S. — Sâhitya-darpaṇa (Bibliotheca Indica).

Sarasvatîk. — Sarasvatî-Kaṇṭhâbharaṇa ed. by Anundoram Borooah. Calcutta, 1883.

Tanj. — A classified Index to the Sanskrit Mss. in the Palace at Tanjore by A. C. Burnell. London, 1880.

Taylor. — Catalogue raisonnée *(sic)* of Oriental Mss. by Rev. W. Taylor, 3 vol. Madras, 1857.

Wilson. — Specimens of Hindu Théâtre.

* L'astérique indique les pièces éditées en Europe ou dans les principales collections de l'Inde (Bombay Sanskrit Series, Jibananda Vidyasagara à Calcutta, le Paṇḍit de Bénarès et la Kâvyamâlâ de Bombay).

II. — CATALOGUE DES OUVRAGES DRAMATIQUES

Añjanâpavanaṃjaya, nâṭaka jaina par Hastimalla. *Mys. 2790.*
Atandracandrikâ, v. Âtandra°
Aditikuṇḍalâharaṇa, nâṭaka par Kâdamba. *Bühler Rep. 104.*
Adbhutadarpaṇa, nâṭaka par Mahâdeva. *Kâvyam.*
Adbhutaraṅga, prahasana. *Kâvyam.*
Anaṅgajîvana, bhâṇa par Varada. *Tanj.*
Anaṅgabrahmavidyâvilâsa, bhâṇa par Varadâcârya. *Bühler I. O. 93.*
Anaṅgamaṅgala, bhâṇa par Sundarakavi. *Kâvyam.*
Anaṅgalatikâ, nâṭaka. *I. O. 243.*
Anaṅgavijaya, bhâṇa par Jagannâthapaṇḍita. *Tanj.*
Anaṅgasaṃjîvana, bhâṇa par Varada. *Op. b. 8800.* (cf. Anaṅgajîv°).
Anaṅgasarvasva, bhâṇa par Lakṣmînṛsiṃhakavi. *Tanj.*
Anantajîvana, bhâṇa par Varadakavi Âtreya. *Taylor I, 82* (cf Anaṅgajîv°).
* Anargharâghava, nâṭaka par Murâri.
Anutâpâṅka. *S. 481.*
* Abhijñânaçakuntalâ, nâṭaka par Kâlidâsa.
Abhinavarâghavânanda, nâṭaka par Maṇika. *Bendall, add. 1658.*
Abhirâmamaṇi, nâṭaka par Sundaramiçra. *Wilson.*
Amṛtodaya, nâṭaka. *Khatmandoo.*
Amogharâghava, nâṭaka. *Hall, Vâsavadattâ, Introd.*
Arjunarâja, nâṭaka. *Op. b, 316.*
Ahalyâsaṃkrandana, nâṭaka. *Op. a, 4105.*

Âtandracandrikâ, nâṭaka par Jagannâtha. *Peterson, II, 71.*
Ânandakoça. *Hall, Vâsavadattâ, Introd.*
Ânandatilaka, bhâṇa. *Op. a, 6824.*
Ânandasundarî, saṭṭaka. *Op. b, 8009.*

Indirâpariṇaya, nâṭaka. *Op. a, 5497.*
Indumatîpariṇaya, nâṭaka. *Op. b, 6882.*

Ujjîvitamadâlasa, par Bhaṭṭa Râma. *Hall, Vâsavadattâ, Intr.*
* Uttararâmacarita, nâṭaka par Bhavabhûti.
Udayanacarita. *D. II, 53.*
Udâttarâghava, nâṭaka par Mâyurâja. *D. III, 22.*

Udâraràghava, nâṭaka. *Guz. II, 116* [1].
Unmattaprahasana, par Veṅkateça kavi. *Tanj.*
*Unmattarâghava, nâṭaka par Bhâskara.
Uçârâgodaya, nâṭikâ par Rudracandradeva. *Notices, I, 119; III, 194.*
Uṣâpariṇaya, nâṭaka par Çrînivâsâcârya. *Mys.*

Aindavânanda, nâṭaka par Râmacandrakavi. *Tanj.*

* Kaṃsavadha, nâṭaka par Çeṣakṛṣṇa.
Kanakavallîpariṇaya, nâṭaka. *Op. a, 4557.*
Kanakâvatîmâdhava, çilpaka. *S. 551.*
Kandarpakeli, prahasana *S. 534-535.*
Kandarpadarpaṇa, bhâṇa par Veṅkatakavi. *Tanj.*
Kanyâmâdhava, nâṭaka. *Op a, 1782.*
Kamalâkaṇṭhîrava, nâṭaka par Nârâyaṇa. *Tanj.*
Kamalinîkalahaṃsa, nâṭaka par Cûḍâmaṇidîkṣita. *Op. a, 2569*
Karalâbharaṇa, bhâṇa par Râmacandradîkṣita. *Tanj.*
Karuṇakandala, *Hall, Vâsavadattâ, Intr.*
* Karṇasundarî, nâṭikâ par Bilhaṇa.
* Karpûramañjarî, nâtikâ par Râjaçekhara.
Kalavatîkâmarûpa, nâṭaka. *Op. a, 2785.*
Kalânanda, nâṭaka par Râmacandrakavi. *Tanj.*
Kalyâṇipariṇaya, nâṭaka. *Op. a, 5504.*
Kântimatîpariṇaya, nâṭaka par Cokkanâtha. *Tanj.*
Kâmadattâ, bhâṇikâ. *S. 556.*
Kâmavilâsa, bhâṇa par Veṅkappa. *Mys.*
Kâmâkṣîpariṇaya, nâṭaka. *Mys.*
Kâlidâsaprahasana. *Op. a, 6884* (cf. Kâçî°)
Kâleyakutûhala, prahasana par Bharadvâja. *Bühler Rep. 116.*
Kâçîdâsaprahasana. *Op. a, 7594* (cf. Kâli°)
Kiṃpacanâṭaka. *Notices I, 58.*
Kuṇḍamâlâ, nâṭaka par Nâgayya. *Tanj.*
Kundamâlâ. *S. 291.*
Kumâragirirâjîya, nâṭaka. *Op. a, 8282* (En réalité, commentaire sur Çakuntalâ.)
Kumudacandra, nâṭaka jaina par Yaçaçcandra. *Bühler Rep. 834.*
Kumbha. *S. 476* (drame ramaïque.)
Kulapatyaṅka. *S. 473.*
Kuvalayavatî, nâṭikâ par Çrîkṛṣṇakaviçekhara. *I. O.*
Kuvalayâçvamadâlasa, nâṭaka par Vaṃçamaṇi. *Catalog der Bibliothek D. Morg Ges. II, 7 sqq.*
Kuvalayâçvamadâlasa, nâṭaka par Kṛṣṇadatta. *Notices, VI, 2035.*
Kuçakumudvatîya, nâṭaka par Atirâtrayâjin. *Tanj.*
Kusumabâṇavilâsa, nâṭaka. *Op. a, 5515.*

1. L'ouvrage est en réalité une épopée.

Kusumaçekharavijaya, îhâmṛga. *S. 518.*
Kṛtyarâvaṇa. *S. 423.*
Kṛṣṇakutûhala, par Madhusûdana Sarasvatî. *Central prov. 1874, p. 70* (cf. Viṣṇuk°)
Kṛṣṇabhakticandrikâ, nâṭaka par Anantadeva. *Peterson, II, p. 103.*
Kṛṣṇalîlâtaraṅginî, nâṭaka par Nârâyaṇa. *Tanj.*
Kṛṣṇâbhyudaya, prekṣaṇaka par Lokanâtha bhaṭṭa. *Tanj.*
Keliraivataka, hallîça. *S. 555.*
Keçavacarita, cité dans la *Nâṭakacandrikâ.*
Kautukasarvasva, prahasana par Gopînâtha. *Wilson.*
Krîḍârasâtala, çrîgadita. *S. 550.*

Gaṅgadâsapratâpavilâsa v. Pratâpavilâsa.
Gaṅgâvataraṇa, nâṭaka. *Burnell, I. O. 182.*
Gṛhavṛkṣavâṭikâ. *S. 469.*
Godâpariṇaya, nâṭaka par Keçavanâtha. *Op. a, 5523.*
Godâvarîpariṇaya, nâṭaka. *Mys.*
Gopalîlârṇava, bhâṇa par Govinda. *Tanj.*
Gopîcandana, nâṭaka. *Khatmandoo.*
Gopîcandra, nâṭaka. *Bendall add. 1389.*
Govindavallabha, nâṭaka. *Notices, IV, 1672.*
Goṣayâtrâ, nâṭaka par Shital Chandra Bidyabhusham ; ed. Calcutta, 1885.

* Caṇḍakauçika, nâṭaka par Ârya Kṣemeçvara.
Caṇḍîvilâsa, nâṭaka par Rudraçarma Tripâṭhi. *Peterson, III, p. 334.*
Candrakalâ, nâṭaka par Nârâyaṇa kavi. *Mys.*
Candrakalâ, nâṭikâ par Viçvanâthakavirâja. *S. 131, 447 et pass.*
Candraprabhâ, nâṭikâ. *Notices, I, 124.*
Candrarekhâvidyâdhara, nâṭaka. *Tanj.*
Cittavṛttikalyâṇa, nâṭaka par Nallâdîkṣita. *Mys.*
Citrabhârata, nâṭaka par Kṣemendra, cité dans le *Kavikaṇṭhâbharaṇa* du même auteur.
Citrayajña, nâṭaka par Vaidyanâthâ Vâcaspati. *Wilson.*
Cidambaranaṭana. *Op. a, 6732.*
Cûḍâmaṇi nâṭaka. *Op. a, 5975.*
* Caitanyacandrodaya, nâṭaka par Kavikarṇapûra.

Chalitarâma. *S. 528.*
Châyânâṭaka. *Bikaner, 483.*

Jagannâthavallabha, nâṭaka par Râja Râmânanda. *Notices IV, 1565.*
Jaganmohana, nâṭaka *Taylor II, 43.*
* Jânakîpariṇaya, nâṭaka par Râmabhadradîkṣita (= Cokkanâtha, *Tanj.*)
Jânakîpariṇaya, nâṭaka par Sîtârâma. *Mys.*
Jânakîpariṇaya, nâṭaka par Bhaṭṭa Nârâyaṇa. *Mys.*
Jânakîrâghava. *Weber, Ueber das Râmâyaṇa, p. 252 ; S. 371.*

Jâmadagnyajaya, sujet de vyâyoga mentionné par *S.*
Jâmbavatikalyâṇa, nâṭaka par Kṛṣṇarâja. *Tanj.*
Jîvanmuktikalyâṇa, nâṭaka par Nallâdikṣita. *Mys.*
Jîvanmuktikalyâṇa, nâṭaka par Somayâji. *Mys.*
Jîvânanda, nâṭaka par Ânandarâyâdhvarin. *Mys.*
Jñânamudrâpariṇaya, nâṭaka. *Op. a, 5537.*
Jñânasûryodaya, nâṭaka jaina par Vâdicandra Sûri. *Peterson. II, 267.*

Taraṅgadatta, prakaraṇa. *D. III, 38* (Cf. Raṅgad°).
Tâpasavatsarâja, nâṭaka par Mâtrarâja Anaṅgaharṣa (*V. Hultzsch, Gotting. Nachrichten 1886, 224 sqq.*)
Tumburunâṭaka, cité dans le *Saṃgîtadâmodara.*
Tripuradâha (?) ḍima, cité d'après Bharata. *S. 517.*
Tripurârinâṭaka *Op. a, 1849.*

Dânakeli, bhâṇikâ par Rûpa Gosvâmin. (*Ram Das Sen, Aitihâsika Rahasya, p. 134*).
Dânakelikaumudî, bhâṇikâ par Mahâdevakavîçâcârya Sarasvatî. *Tanj.*
Dûtâṅgada, chäyânâṭaka par Subhaṭa. *Wilson.*
Devadurgatiprahasana par Rammoy Bidyabhushan. Calcutta, 1884.
Devîmahâdeva, ullâpya. *S. 545.*
Draupadîsvayaṃvara. *Op. a, 6002.*

* Dhanaṃjayavijaya, vyâyoga par Kâñcana Paṇḍita.
Dharmavijaya, nâṭaka par Çukla Bhûdeva. *Notices, I, 65.*
Dhûrtacarita, prahasana. *S. 536.*
Dhûrtanartaka, bhâṇa par Sâmarâjadîkṣita. *Wilson.*
Dhûrtaprahasana par Jyotirîçvara. *Peterson, II, 80.* (Cf. Dhûrtasam°).
Dhûrtaviḍambana, prahasana par Mahâdeva. *Central Prov. 1874, p. 70.*
* Dhûrtasamâgama, prahasana par Jyotirîçvara Kaviçekhara.

Naṭakamelaka. *S. p. 46.* (Corr. Laṭaka° q. v.)
Narakâsuravijaya, nâṭaka par Dharmapaṇḍita ou Dharmasûri. *Kâvyam.*
Narmavatî, nâṭyarâsaka. *S. 543.*
Nalacaritra, nâṭaka. *Op. a, 2865.*
Nalabhûmipâlarûpaka, nâṭaka. *Op. b. 8869.*
Nalânanda, nâṭaka par Jîvavibudha. *Tanj.*
* Nâgânanda, nâṭaka par Çrî Harṣa.
Nâgarâjanâṭaka. *Catalogue de Paṇḍitarâjarâmaçâstrin, p. 23.*
Nârâyaṇîvilâsa, nâṭaka. *Taylor, I, 81.*
Nirdoṣadaçaratha, cité dans le *Sarasvatîk. p. 377.* (6e acte du Bâlarâmây. ?).
Nirbhayabhîma, vyâyoga par Râmacandra mahâkavi. *Kâvyam.*
Nîlâpariṇaya, nâṭaka par Dṛgbhavat. *Tanj.*
Naiṣadhânanda, nâṭaka par Kṣemîçvara. *Peterson, III, 340.*

Pañcabâṇavijaya, bhâṇa. *Mys.*

Pañcabâṇavilâsa, bhâṇa. *Op. a, 8063.*
Pañcaçaravijaya. *Op. a, 6372.*
Pâñcasâyaka, par Jyotirîçvara. *Bénarès, 177.*
Pañcâyudhaprapañca, par Trivikrama. *Mys.*
Palaṇḍumaṇḍana, prahasana. *Bühler, I. O. 96.*
Pâṇḍavânanda. *D. III, 13.*
Pâṇḍavâbhyudaya, châyânâṭaka par Râmadeva. *British Museum.*
Pârijâtanâṭaka, par Kumâratâtaya. *Tanj.*
Pârijâtaharaṇa, par Gopâladâsa. *Oxford, 468.*
Pârijâtâharaṇa, nâṭaka par Umâpatidhara. *Notices, V, 1888.*
Pârthaparâkrama, vyâyoga. *Bühler, Rep. 1872-73.*
* Pârvatîpariṇaya, nâṭaka par Bâṇa.
Pârvatîsvayaṃvara, nâṭaka. *Op. a, 2887.*
Pâṣaṇḍaviḍambana, prahasana. *Kâvyam.*
Purañjanacarita, nâṭaka par Kṛṣṇadatta. *Notices, VI, 2000.*
Purañjananâṭaka, par Haridâsa. *Central prov. 1874, p. 70.*
Puṣpabhûṣita, prakaraṇa. *D. III, 38; S. 511.*
Puṣpamâlâ, par Candraçekhara. *S. 282.*
Pûrṇapuruṣârthacandra, nâṭaka. *Taylor, I, 479.*
* Pracaṇḍapâṇḍava, nâṭaka par Râjaçekhara.
Pracaṇḍabhairava, vyâyoga par Sadâçiva. *Tanj.*
Pratâparudrayaçobhûṣaṇanâṭaka, par Vidyânâtha Upâdhyâya.
Pratâpavilâsa, nâṭaka par Gaṅgâdhara.
Pradyumnavijaya, nâṭaka par Çaṅkaradîkṣita. *Kâvyam.*
Pradyumnânanda, bhâṇa par Veṇkaṭâcârya. *Mys.*
Pradyumnâbhyudaya, nâṭaka. *Taylor, I, 480.*
* Prabodhacandrodaya, nâṭaka par Kṛṣṇamiçra.
Prabhâvatî, nâṭaka par Viçvanâtha Kavirâja. *S. 346, 484.*
Prabhâvatîpariṇaya, nâṭaka par Harihara. *Notices, VII, 2395.*
Pramâṇâdarça, nâṭaka par Çukleçvara. *Hall, Vâsavadattâ, Intr.*
Prasannacaṇḍikâ. *Khatmandoo.*
* Prasannarâghava, nâṭaka par Jayadeva.
Prahasana (?) *Op. b. 3203.*
Prahasananâṭaka (?) par Kâlidâsa; édité à Madras, 1883.
Prahlâdacarita. *Hall, Vâsavadattâ, Intr.*
* Priyadarçikâ, nâṭikâ par Çrî Harṣa.

Bâlacarita. *S. 346.*
Bâlabhârata, v. Pracaṇḍapâṇḍava.
* Bâlarâmâyaṇa, mahânâṭaka par Râjaçekhara.
Bâlivadha, preṅkhaṇa. *S. 547.*
Bilhaṇanâṭaka, par Bilhaṇa. *Mys.*
Bṛhannâṭaka. *Op. a, 6616.*

Bhagavadabjaka, cité dans le *comment. de Rucipati sur l'Anargharâghava, p. 7.*
Bharatârjunanâṭaka, par Hastimallasena. *Op. b, 325.*

Bhânuprabandha, prahasana par Veṅkaṭeça. *Tanj.*
Bhânumatîpariṇaya, nâṭaka. *Op. b, 475.*
Bhâminîvilâsa, nâṭaka. *Op. a, 7351.* (Les stances de Jagannâtha?)
Bhâvanâpuruṣottama, nâṭaka par Çrînivâsâtirâtrayâjin. *Tanj.*
Bhikṣâṭana, nâṭaka. *Op. a, 6098.* (Titre d'un kâvya de Vallabha; v. s. v. Subhâṣitâv.)
Bhîmavikrama, vyâyoga par Mokṣâditya. *British Museum.*
Bhaimîpariṇaya, nâṭaka. *Op. a, 3441.*
Bhairavaprâdurbhâva, nâṭaka. — *Hodgson, As. soc. nº 36.*

Mathurânâṭaka, par Cainicandraçekhara. *Central prov. 1874, p. 72.* (Probablement erreur pour Madhurâniruddha, q. v.)
Madanapârijâta, nâṭaka par Viçveçvara. *Op. b, 8066.*
Madanabhûṣaṇa, bhâṇa. *Tanj.*
Madanamañjarî, nâṭaka par Vilinâtha. *Tanj.*
Madanasaṃjîvana. *Hall, Vâsav. Intr.*
Madâlasapariṇaya, nâṭaka. *Mys.*
Madhumâlatînâṭaka. *Guz. II, 120.*
Madhurâniruddha, nâṭaka par Candraçekhara. *Wilson.*
Mantrâṅganâṭaka. *Op. a, 6111.*
Maratakavallîpariṇaya, nâṭaka par Çrînivâsadâsa. *Tanj.*
* Mallikâmâruta, prakaraṇa par Uddaṇḍakavi, Uddaṇḍi ou Daṇḍi.
* Mahânâṭaka, attribué à Hanumat, et compilé d'une part par Madhusûdana, d'autre part par Dâmodara Miçra.
* Mahâvîracarita, nâṭaka par Bhavabhûti.
Mahâvîrânanda. *Hall, Vâsavad. Intr.*
Mâdhavânandakâvya, par Nanda Paṇḍita. *N. W. prov. VI, p. 28.*
Mâdhavânala, nâṭaka par Kavîçvara. *Peterson, I, 133.*
Mâdhavânala, nâṭaka par Ânandhara. *Guz. II, 120.*
Mâyâkâpâlika, saṃlâpaka. *S. 549.*
* Mâlatîmâdhava, nâṭaka par Bhavabhûti.
Mâlamaṅgala, bhâṇa. *Op. a, 2668.*
* Mâlavikâgnimitra, nâṭaka par Kâlidâsa.
Mithyâcâra, prahasana par Vaidyanâtha. *Kâvyam.*
Mithyâjñânaviḍambana, par Ravidâsa. *Guz. II, 122.*
Miçrabhâṇa, par Gundarâma. *Taylor, II, 363.*
Mukuṭatâḍitaka, nâṭaka par Bâṇa (v. *Peterson, II, Appendix.*)
* Mukundânanda, bhâṇa par Kâçipati.
Muktipariṇaya, nâṭaka par Sundaradeva. *Tanj.*
Muṇḍitaprahasana, par Çivajyotirvid. *Peterson, II, 83.*
Muditakuvalayâçva, nâṭaka par Râmabhadra. *Catalog d. Biblioth. D. Morg. Ges. II, 7 sqq.*
Muditamadâlasa, nâṭaka par Kumâranarendrasâha. *Kâvyam.*
* Mudrârâkṣasa, nâṭaka par Viçâkhadatta.
Murârinâṭaka. V. Anargharâghava.
Murârivijaya, nâṭaka par Kṛṣṇakavi. *Peterson, III, 337.*

Mṛkṣânâṭaka. *Cat. des mss. de la Société Asiatique de Calcutta, 1838, n° 506.*
Mṛgâṅkalekhâ, nâṭikâ par Viçvanâtha. *Wilson.*
* Mṛcchakaṭikâ, prakaraṇa par Çûdrakarâja.
Megheçvaranâṭaka, par Hastimallasena. *Op. b, 326.*
Menakâhıta, râsaka. *S. 548.*
Maithilîpariṇaya, nâṭaka par Hastimallasena. *Op. b, 327.*
Moharâjaparâjaya, nâṭaka par Mantri Yaçaḥpâla. *Peterson, III, Cambay list, n. 18.*

Yatirâjavijaya, nâṭaka par Varadâcârya. *Tanj.*
Yayâticartira, nâtaka par Rudradeva. *Wilson.*
Yayâtivijaya, nâṭaka. *S. 440.*
Yayâtiçarmiṣṭha, aṅka. *S. 519* (cf. Çarmiṣṭhâ °)
Yâdavodaya, kâvya. *S. 546.*
Yogânanda, prahasana par Aruṇagirinâtha. *Tanj.*

Raghunâthavilâsa, nâṭaka par Yajñanârâyaṇa. *Tanj.*
Raghuvilâpa, nâṭaka par Râmacandra. *Bühler Rep. 760.*
Raṅgadatta. *S. 512* (cf. Taraṅga °)
Raṅganâthanâṭaka. *Op b, 3769.*
Ratimanthana, nâṭaka par Jagannâtha. *Kâvyam.*
Ratnaketûdaya, nâṭaka. *Tanj.*
Ratnamañjarî par Râjacekhara. *Central prov. 1874, p. 74.* (En réalité, interprétation en sanscrit de la Karpûramañjarî.)
* Ratnâvalî, nâṭikâ par Çrî Harṣa.
Rambhâmañjarî, nâṭaka par Nayacandra. *Kâvyam.*
Rasasadana, bhâṇa par Yuvarâja. *Kâvyam.*
Rasikarañjanabhâṇa, par Çrînivâsâcârya. Edité à Mysore 1885.
Rasollâsa, bhâṇa par Vedântâcârya Çrînivâsa. *Tanj.*
Râghavânanda, nâṭaka par Veṅkaṭeçvara Kavi. *Tanj.*
Râghavâbhyudaya, nâṭaka par Gaṅgâdharasûnu. *Tanj.* (*S. 498* cite le même titre.)
Râjimatiprabodha, nâṭaka jaina par Yaçaçcandra. *Bhandarkar, 1887, p 5.*
Râmacandranâṭaka. *Guz., II, 112.*
Râmacandrodaya. *Oxford, 201a.*
Râmacarita. *Weber, Ueber das Râmâyaṇa, 252.*
Râmanâṭaka. *Op. a, 4567.*
Râmâṅkanâṭikâ par Dharmagupta. *Bendall, add. 1409.*
Râmânanda. Cité dans le *comment. de Rucipati sur l'Anargharâghava, p. 70* ; et *S. 308.*
Râmâbhyudaya, nâṭaka par Yaçovarman cité par Abhinavagupta ; v. *Z. D. M. G. XXXVI, 521.* (*D I, 42,* cite le même titre.)
Râmâbhyudaya, châyânâṭaka par Vyâsaçrîrâmadeva. (*British Museum.*)
Râmâyaṇanâṭaka, par Someçvaradeva. *Peterson, III, n. 343.*
Râmodaya, nâṭaka par Çrîvatsalâñchana. *Führer, n. 45.*
Rukmiṇîkalyâṇa, nâṭaka par Cûḍâmaṇi. *Op. a, 2988.*
Rukmiṇîpariṇaya, nâṭaka par Varadakavi. *Tanj.*

Rukmiṇîpariṇaya, nâṭaka par Râmacandra. *Op. a, 2690.*
Rukmiṇîsvayaṃvara, nâṭaka. *Op. a, 2990.*
Rukmiṇîharaṇa, nâṭaka par Çeṣaçrîcintâmaṇi. *British Museum.*
Revatîhâlânta, par Puruṣottama dîkṣita. *Tanj.*
Raivatamadanikâ, goṣṭhî. *S. 541.*

Lakṣmîsvayaṃvara, nâṭaka par Çrînivâsakavi. *Taylor, I, 81.*
Laṭakamelaka, prahasana par Çaṅkhadhara. *Peterson, II, p. 57.*
Lambodara, prahasana. *Mys.*
Lalitamâdhava, nâṭaka par Rûpa Gosvâmin. *Bibl. Nationale, Paris.*
Lavalîpariṇaya, nâṭaka par Appâçâstri. *Mys.*
Liṅgadurbhedanâṭaka, par Dâḍimabhaṭṭa. *Führer, p. 50, n. 43.*
Lîlâmadhukara, bhâṇa. *S. 513.*
Lokânanda, nâṭaka bouddhique par Candragomin (*Târanâtha*, Schiefner, *p. 155, note*).

Vakulamâlinîpariṇaya. *Op. a, 5153.*
Vajramukuṭivilâsa, nâṭaka. *Op. b, 3794.*
Vaṭucaritra, nâṭaka. *Op. a, 5638.*
Vadhyaçilâ. *S. 482.*
* Vasantatilaka, bhâṇa par Varadâcârya.
Vasantabhûṣaṇa, bhâṇa. *Op. a, 5158.*
Vasulakṣmîkalyâṇa. *Op. b*, *2701.*
Vasantikâ, nâṭikâ par Râmacandra. *I. O. 2353.*
Vasantikâpariṇaya, nâṭikâ par Çrîmat chatayati. *Mackenzie.*
* Vikramorvaçî, nâṭaka par Kâlidâsa.
Vikrântabhîma. *Oxford*, *180*ᵃ 30.
Vikrântaçûdraka, cité dans le *Sarasvatîk. p. 378.*
Vijayapârijâta, nâṭaka par Harijîvana Miçra. *Notices*, *I*, *129.*
Vidagdhamâdhava, nâṭaka par Rûpa Gosvâmin. *Wilson.*
* Viddhaçâlabhañjikâ, nâṭikâ par Râjaçekhara.
Vidyâpariṇaya, nâṭaka par Ânandarâya Makhin. *Tanj.*
Vidyâpariṇaya, nâṭaka par Vedakavisvâmin. *Op. a, 3484.*
Vinatânanda, vyâyoga par Govinda. *Tanj.*
Vinodaraṅga, prahasana par Sundaradeva. *Bühler I. O. 106.*
Vindumatî, durmallikâ. *S. 553.*
Vibhîṣaṇanirbhartsanâṅka. *S. 477.*
Vilakṣakurupati, cité par Abhinavagupta; v. *Arthadyotanikâ, p. 6.*
Vilâsavatî, nâṭyarâsaka. *S. 543.*
Viṣṇukutûhala, par Madhusûdana Sarasvatî. *Hall, Vâsavadattâ, Intr.* (cf. Kṛṣṇa°.)
Vîrabhadravijṛmbhaṇa. *Hall, Vâsavadattâ, Intr.*
Vîravijaya, îhâmṛga par Çrîkṛṣṇa miçra. *N. W. prov. IX.*
Vîrânanda. V. Mahâvîr°.
Vṛttivallabha, nâṭaka par Laghuvyâsa. *Guz., II, 124.*
* Vṛṣabhânujâ, nâṭikâ par Mathurâdâsa.
Veṅkaṭeçaprahasana, par Veṅkaṭeça. *Bühler, I. O. 107.*

* Veṇîsaṃhâra, nâṭaka par Bhaṭṭa Nârâyaṇa.
Vedântavilâsa, nâṭaka par Ammâl. *Mys.* (Cf. Yatirâjavijaya)

Çakuntalâ ; v. Abhijñânaº.
Çarmiṣṭhâyayâti, nâṭaka par Bhâgavata Kṛṣṇakavi. *Mys.*
Çarmiṣṭhâvijaya, nâṭaka par Nârâyaṇa Çâstrin ; Madras, 1884.
Çânticaritra, nâṭaka bouddhique. *Ind. Stud., I, 466.*
Çâradatilaka, bhâṇa par Çaṅkara. *Wilson.*
Çṛṅgârakoça, bhâṇa par Kâçyapa Abhinavakâlidâsa. *Tanj.*
Çṛṅgârajîvana, bhâṇa. *Tanj.*
Çṛṅgârataraṅgiṇî, nâṭaka par Veṅkaṭâcârya. *Mys.*
Çṛṅgâratilaka, bhâṇa par Râmabhadra. *Tanj.*
Çṛṅgâratilaka, prasthâna. *S. 544.*
Çṛṅgâradîpikâ, bhâṇa par Veṅkaṭâdhvari. *Kâvyam.*
Çṛṅgârabhûṣaṇa, bhâṇa par Vâmanabhaṭṭa Bâṇa. *Tanj.*
Çṛṅgârarasodaya, miçrabhâṇa par Liṅgaguṇṭanarâma. *Bühler, I. O. 108.*
Çṛṅgârasarvasva, bhâṇa par Kauçika Nallâbudha. *Tanj.*
Çṛṅgârasarvasva, bhâṇa par Svâmimiçra. *Op. b, 2754.*
Çṛṅgârastavaka, bhâṇa par Nṛsiṃha. *Tanj.*
Çrîdâmacaritra, nâṭaka par Sâmarâjadîkṣita. *Wilson.*

Saṃvaraṇanâṭaka. *Op. a, 6255.*
Saṃkalpasûryodaya, nâṭaka. *Mackenzie.*
Satyabhâmâpariṇaya, nâṭaka par Kṛṣṇakavîndra. *Op. a, 2260.*
Satyabhâmâvilâsa, nâṭaka par Kṛṣṇakavîndra. *Op. b, 2888.*
Satsaṅgavijaya, nâṭaka par Vaidyanâtha. *Notices, I, 66.*
Sabhânâṭaka, par Maheçvara. *Guz. II, 127.*
Sabhâpativilâsa, nâṭaka par Dharmarâja. *Tanj.*
Samayasâra, nâṭaka par Amṛtacandrasûri. *Guz. II, 126.*
Samudramathana, sujet de samavakara cité par *S. 516.*
Sarasakavikulânanda, bhâṇa par Râmacandra. *Mys.*
Sarvacaritanâṭaka, prahasana par Bâṇa bhaṭṭa. *Cat. de Paṇḍitarâjarâmaçâstrin, p. 23.*
Sânandagovinda, nâṭaka par Gopâlabhaṭṭa. *Führer, n. 46.*
Sândrakutûhala, prahasana par Kṛṣṇadatta. *Peterson, III, 359.*
Sârasvatâdarça, nâṭaka par Appâçâstrin. *Mys.*
Sîtânanda, nâṭaka par Tâtârya. *Tanj.*
Sîtârâghava, nâṭaka. *Op. a, 6279.*
Sîtâvivâha, nâṭaka. *Tanj.*
Sîtâsvayaṃvara, nâṭaka. *Op. a, 3075.*
Sudarçanavijaya, nâṭaka par Çrînivâsâcârya. *Mackenzie.*
Subhagânanda, prahasana. *Tanj.*
Subhadrâdhanaṃjaya, nâṭaka par Gururâmakavi. *Tanj.*
Subhadrâpariṇayana, châyânâṭaka par Vyâsaçrîrâmadeva.
Subhadrâpariṇayana, nâṭaka par Raghunâthâcârya. *Op. b, 726.*
Subhadrâvijaya, nâṭaka. *Op. a, 3079.*

* Subhadrâharaṇa, çrîgadita par Mâdhava.
Sulocanâvivâha, nâṭaka. *Mys.*
Sevantikâpariṇaya, nâṭaka. *Op. a, 4378.*
Somavallikayâgânanta, prahasana par Diṇḍimakavi. *Taylor I, 82 et 334.*
Saugandhikâharaṇa, vyâyoga. *Op. a, 1654. S. 514.*
Stambhitarambha, troṭaka. *S. 540.*
Svapnadaçânana, nâṭaka par Bhîmaṭa (d'après la *Sûktimuktâvalî*).
Svapnavâsavadattâ, nâṭaka par Bhâsa (d'après *Râjaçekhara*).
Hanumannâṭaka. V. Mahânâṭaka.
Haragaurîvivâha, nâṭaka par Râja Jagajjyotirmalla. *Bendall, add. 1695.*
Haridûta, châyânâṭaka. *British museum.*
Hariçcandranṛtya. *V. Götting. Anz. 1883, p. 1240.*
Hariçcandrayaçaçcandracandrikâ, nâṭaka. *Op. a, 6704.*
Hariharânusaraṇayâtrâ, nâṭaka par Nṛsiṃhabhaṭṭa. *Kâvyam.*
Hâsyaratnâkara .*Hall, Vâsavad. Intr.*
* Hâsyârṇava, prahasana par Jagadîça.

III. CATALOGUE DES POÈTES DRAMATIQUES

Atirâtrayâjin, auteur de Kuçakumudvatîya, petit-fils d'Appayadikṣita; xviᵉ siècle.
Anaṅgaharṣa. V. Mâtrarâja.
Anantadeva, auteur de Kṛṣṇabhakticandrikâ.
Appâçâstrin, auteur de Lavalîpariṇaya et de Sârasvatâdarça.
Amṛtacandra Sûri, auteur de Samayasâra.
Ammâl, auteur de Vedântavilâsa.
Aruṇagirinâtha, auteur de Yogânanda.

Ânandarâya Makhin, auteur de Vidyâpariṇaya, fils de Nârâyaṇa, vit à Tanjore vers 1750.
Ânandarâyâdhvarin, auteur de Jîvânanda, identique au précédent.
Ânandhara, auteur de Mâdhavânala.

Immadidevarâya; v. Nimmadi°.

Uddaṇḍakavi, Uddaṇḍin, auteur de Mallikâmâruta.
Umâpatidhara, auteur de Pârijâtâharaṇa, contemporain de Lakṣmaṇasena du Bengale; xiiᵉ siècle.

Kavikarṇapûra, auteur de Caitanyacandrodaya, né au Bengale en 1525.
Kaviputra (°putrau). Devancier(s) de Kâlidâsa, mentionné dans Mâlavikâgnimitra, prologue.
Kavîçvara, auteur de Mâdhavânala.

Kâñcana Paṇḍita, auteur de Dhanaṃjayavijaya.

Kâdamba, auteur d'Aditikuṇḍalaharaṇa.

Kâdambarîrâma: akâlajaladaçlokaiç citram âtmakṛtair iva
jâtaḥ kâdambarîrâmo nâṭake pravaraḥ kaviḥ
(Râjacekhara, dans Sûktimuktâvalî).

Kâlidâsa, auteur de Abhijñânaçakuntalâ, Vikramorvaçî, Mâlavikâgnimitra, Kâlidâsaprahasana (?), Prahasananâṭaka (?) (commencement du VIe siècle).

Kâçîpati, auteur de Mukundânanda.

Kâçyapa Abhinava Kâlidâsa, auteur de Çṛṅgârakoça.

Kumâratâtaya, de Veṅkaṭagiri, auteur de Pârijâtanâṭaka.

Kumâranarendrasâha, auteur de Muditamadâlasa.

Kṛṣṇakavi Bhâgavata, auteur de Çarmiṣṭhâyayâti (probablement identique au suivant).

Kṛṣṇakavi, appelé aussi Çeṣakṛṣṇa, auteur de Murârivijaya et Kaṃsavadha, fils de Nṛsiṃha bhaṭṭa (2e moitié du XVIe siècle), favori du fils de Toḍarmal, le ministre d'Akbar.

Kṛṣṇakavîndra, auteur de Satyabhâmâpariṇaya et Satyabhâmâvilâsa.

Kṛṣṇadatta, auteur de Purañjanacarita, Kuvalayâçvîya et Sândrakutûhala, natif de Mithilâ, vit à la cour de Puruṣottama deva d'Orissa (1re moitié du XVIIe siècle).

Kṛṣṇamiçra, auteur de Prabodhacandrodaya, sous Kîrtivarman, roi de Kalañjara (2e moitié du XIe siècle).

Kṛṣṇarâya, auteur de Jâmbavatîkalyâṇa (XVIe siècle).

Keçavanâtha, auteur de Godâpariṇaya.

Kauçika Nallâbudha. V. Nallâbudha.

Kṣemîçvara Ârya, auteur de Caṇḍakauçika et Naiṣadhânanda, petit-fils de Vijayaprakoṣṭha, favori de Mahîpâla, le vainqueur du Carnate.

Kṣemendra Vyâsadâsa, auteur de Citrabhârata (XIe siècle).

Gaṅgâdhara, auteur de Pratâpavilâsa, sous Gaṅgadâsa, roi d'Ahmedabad (XIVe siècle ?).

Gaṅgâdharasûnu, auteur de Râghavâbhyudaya.

Gururâmakavi, auteur de Subhadrâdhanaṃjaya.

Gopâladâsa, auteur de Pârijâtaharaṇa, médecin, père de Gaṅgadâsa l'auteur de Chandomañjarî.

Gopâla bhaṭṭa, auteur de Sânandagovinda.

Gopînâtha, auteur de Kautukasarvasva.

Govinda, auteur de Gopâlalîlârṇava, fils de Raṅgâcârya bhaṭṭa.

Govinda, auteur de Vinatânanda, fils de Çeṣayajñeçvara de Bénarès.

Candra, dramatique cachemirien, contemporain de Tuñjîna.

Candraçekhara, auteur de Puṣpamâlâ, ministre du roi Bhânudeva et père de Viçvanâtha Kavirâja l'auteur du Sâhitya darpaṇa.

Candragomin, auteur de Lokânanda (VIIe siècle).

Cayanî ou Caini Candraçekhara Râyaguru, auteur de Madhurâniruddha et de Mathurânâṭaka (?), fils de Gopînâtha.

Cûḍâmaṇi, auteur de Rukmiṇîkalyâṇa.
Cûḍâmaṇidîkṣita, auteur de Kamalinîkalahaṃsa.
Cokkanâtha, v. Râmabhadradîkṣita.

Chatayati, auteur de Vâsantikâpariṇaya, prêtre vaiṣṇava, favori du roi Gajapati Mukundadeva (xvi[e] siècle).

Jagajjyotirmalla, auteur de Haragaurîvivâha, roi de Bhâtgaon, Népal (compose son drame en 1629).
Jagadîça, auteur de Hâsyârṇava.
Jagannâtha Paṇḍita, auteur d'Anaṅgavijaya, fils de Çrînivâsa de Tanjore.
Jagannâtha, auteur d'Atandracandrikâ, fils de Pîtâmbara, petit-fils de Râmabhadra.
Jagannâtha, auteur de Ratimanthana.
Jayadeva, auteur de Prasannarâghava.
Jîvavibudha, auteur de Nalânanda (antérieur à la deuxième moitié du xvii[e] siècle.)
Jyotirîçvara Kaviçekhara, auteur de Dhûrtasamâgama et Pañcasâyaka, fils de Dhaneçvara et petit-fils de Râmeçvara, écrit sous Narasiṃha deva de Vijayanagar, deuxième moitié du xv[e] siècle.

Tâtârya, auteur de Sîtânanda.
Trivikrama, auteur de Pañcâyudhaprapañca.

Daṇḍin. Substitué par confusion à Uddaṇḍin, l'auteur de Mallikâmâruta.
Dâḍimabhaṭṭa, auteur de Liṅgadurbheda.
Dâmodara miçra, auteur d'une recension de Mahânâṭaka, sous le roi Bhoja.
Diṇḍimakavi, auteur de Somavallikâ.
Dṛgbhavat (?) auteur de Nîlâpariṇaya.

Dharmagupta Bâlavâgîçvara, auteur de Râmâṅka, fils de Râmadâsa, du Népal, antérieur à la fin du xiv[e] siècle.
Dharma Paṇḍita ou Sûri, auteur du Narakâsuravijaya.
Dharmarâja (?), auteur de Sabhâpativilâsa.

Nanda Paṇḍita, auteur de Mâdhavânanda.
Nayacandra, auteur de Rambhâmañjarî.
Nallâdîkṣita, auteur de Cittavṛttikalyâṇa et Jîvanmuktikalyâṇa.
Nallâbudha Kauçika, auteur de Çṛṅgârasarvasva.
Nâgayya, auteur de Kuṇḍamâlâ.
Nârâyaṇa, auteur de Kamalâkaṇṭhîrava, fils de Lakṣmîdhara, originaire de Brahmadeçâgrahâra dans le Kâñcîmaṇḍala.
Nârâyaṇa, auteur de Kṛṣṇalîlâtaraṅgiṇî.
Nârâyaṇa, auteur de Candrakalâ.
Nârâyaṇa Bhaṭṭa, auteur de Veṇîsaṃhâra.
Nârâyaṇa bhaṭṭa, auteur de Jânakîpariṇaya.

Nimmadidevarâya (?) ou Immadi (?), auteur d'une recension de Mahânâṭaka. (Taylor, I, 80.)
Nṛsiṃha, auteur de Hariharânusaraṇayâtrâ.
Nṛsiṃha, auteur de Çṛṅgârastavaka.

Puruṣottamadîkṣita, auteur de Revatîhâlânta.
Pradyumna, poète dramatique, mentionné dans la Sûktimuktâvali. (V. Subhâṣ. s. nom.)
Prahlâdana, auteur de Pârthaparâkrama.

Bâṇa, auteur de Pârvatîpariṇaya, Mukuṭatâḍitaka, Sarvacarita (VIIe siècle).
Bilhaṇa, auteur de Bilhaṇanâṭaka et Karṇasundarî (deuxième moitié du XIe siècle).
Bodhayanacari (sic; Baudhâyanâcârya?), auteur d'une recension de Mahânâṭaka (Taylor, I, 11).

Bharadvâja, auteur de Kâleyakutûhala.
Bhartṛmeṇṭha, v. Meṇṭha.
Bhavabhûti, auteur de Mahâvîracarita, Uttararâmacarita, Mâlatîmâdhava (fin du VIIe siècle).
Bhâsa, auteur de Svapnavâsavadattâ, antérieur à Kâlidâsa.
Bhâskara, auteur d'Unmattarâghava
Bhîmaṭa, auteur de Svapnadaçânana et de quatre autres drames, roi de Kâlañjara.

kâlañjarapatiç cakre bhîmaṭaḥ pañcanâṭakîm
prâpa prabandharâjatvaṃ teṣu svapnadaçânanam.

(Râjaçekhara dans Sûktimuktâv° et Subhâṣitahârâv°).

Bhûdeva Çukla. V. Çukla.

Maṇika, auteur d'Abhinavarâghavânanda, poète népalais (fin du XIVe siècle).
Mathurâdâsa, auteur de Vṛṣabhânujâ, né à Suvarṇaçekhara dans le Madhyadeça.
Madhusûdana Sarasvatî, auteur de Viṣṇukutûhala et Kṛṣṇakutûhala).
Mahâdeva Kaviçâcârya Sarasvatî, auteur de Dânakelikaumudî.
Mahâdeva, auteur d'Adbhutadarpaṇa.
Maheçvara, auteur de Dhûrtaviḍambana.
Maheçvara, auteur de Sabhânâṭaka.
Mâtrarâja Anaṅgaharṣa, auteur de Tâpasavatsarâja, antérieur à la deuxième moitié du IXe siècle.
Mâdhava, auteur de Subhadrâharaṇa.
Mâyurâja, auteur d'Udâttarâghava.
Murâri, auteur d'Anargharâghava.
Meṇṭha (Bhartṛ°), dramatique cachemirien, favori de Mâtṛgupta (VIe siècle).
Mokṣâditya Vyâsa, auteur de Bhîmavikrama, composé en 1328.

Yajñanârâyaṇa, auteur de Raghunâthavilâsa.
Yaçaḥpâla mantrin, auteur de Moharâjapârajaya.

Yaçaçcandra, auteur de Kumudacandra et Râjimatîprabodha, poète jaina.
Yaçovarman, auteur de Râmâbhyudaya, roi de Canoge, contemporain de Bhavabhûti (fin du VIIe siècle).
Yuvarâja, auteur de Rasasadana.

Raghunâthâcârya, auteur de Subhadrâpariṇaya.
Ravidâsa, auteur de Mithyâjñânaviḍambana.
Râghavânanda, auteur d'un nâṭaka, cité S. 120 et 668, contemporain de Viçvanâtha Kavirâja.
Râjaçekhara, auteur de Karpûramañjarî, Viddhaçâlabhañjikâ, Pracaṇḍapâṇḍava (ou Bâlabhârata), Bâlarâmâyaṇa (VIIIe-IXe siècle.)
Râma bhaṭṭa, auteur d'Ujjîvitamadâlasa.
Râmacandra, auteur de Raghuvilâpa.
Râmacandra, auteur de Sarasakavikulânanda, Aindavânanda, Kalânanda (vit à Tanjore à la fin du XVIIIe siècle).
Râmacandra, auteur de Vasantikâ, antérieur à 1588.
Râmacandra, auteur de Rukmiṇîpariṇaya.
Râmacandradîkṣita, auteur de Karalâbharaṇa.
Râmacandra mahâkavi, auteur de Nirbhayabhîma.
Râmadeva Vyâsa, auteur de Pâṇḍavâbhyudaya, Subhadrâpariṇaya, Râmâbhyudaya, antérieur à 1428.
Râmabhadra, auteur de Çṛṅgâratilaka.
Râmabhadra, auteur de Muditakuvalayâçva, composé au Népal en 1665.
Râmabhadradîkṣita Cokkanâtha, auteur de Jânakîpariṇaya.
Râmânanda Râya, auteur de Jagannâthavallabha, écrit sur l'ordre de Pratâparudra d'Orissa (fin du XVe siècle).
Râmila, devancier de Kâlidâsa, mentionné dans Mâlavikâgnimitra, prologue.
Rudracandradeva Çrîkûrmagirivareçvara, auteur d'Uçârâgodaya.
Rudra Tripâṭhin, auteur de Caṇḍicarita et Caṇḍîvilâsa.
Rudradeva, auteur de Yayâticarita.
Rûpa Gosvâmin, auteur de Lalitamâdhava, Vidagdhamâdhava, Dânakeli, adepte de Caitanya et ministre de Hussein-Shah (fin du XVe siècle).

Lakṣmînṛsiṃha kavi, auteur d'Anaṅgasarvasva, fils de Nṛsiṃhâcârya.
Laghuvyâsa, auteur de Vṛttivallabha.
Liṅgaguṇṭanarâma, auteur de Çṛṅgârarasodaya.
Lokanâtha bhaṭṭa, auteur de Kṛṣṇâbhyudaya.

Vaṃçamaṇi, auteur de Kuvalayâçvamadâlasa, écrit au Népal en 1628.
Varada âcârya, auteur d'Anaṅgajîvana, Anaṅgabrahmavidyâvilâsa, Vasantatilaka, Yatirâjavilâsa.
Varada kavi, auteur de Rukmiṇîpariṇaya.
Vâdicandra Sûri, auteur de Jñânasûryodaya, jaina.
Vâmana bhaṭṭa Bâṇa, auteur de Çṛṅgârabhûṣaṇa.
Viṭṭhala, auteur de Châyânâṭaka.
Vilinâtha kavi, auteur de Madanamañjarî.

Vidyânâtha Upâdhyâya, auteur de Pratâparudrayaçobhûṣaṇa.

Viçvanâtha Kavirâja, auteur de Prabhâvatî, Candrakalâ (et du Sâhityadarpaṇa), fils de Candraçekhara.

Viçvanâtha, auteur de Mṛgâṅkalekhâ, fils de Trimaladeva.

Viçâkhadatta ou °deva, auteur de Mudrârâkṣasa, fils de Vaṭeçvaradatta et petit-fils de Pṛthu (VIIIe siècle ?).

Veṅkaṭa kavi, auteur de Kandarpadarpaṇa.

Veṅkaṭâcârya, auteur de Pradyumnânanda, Çṛṅgâratarangiṇî.

Veṅkaṭâdhvarin, auteur de Çṛṅgâradîpikâ.

Veṅkaṭeça kavi, auteur de Veṅkaṭeçaprahasana, Bhânuprabandha, Unmattaprahasana.

Veṅkaṭeçvara kavi, auteur de Râghavânanda.

Veṅkappa, auteur de Kâmavilâsa.

Vedakavi Svâmin, auteur de Vidyâpariṇaya.

Vaidyanâtha Vâcaspati, auteur de Citrayajña.

Vaidyanâtha, auteur de Satsaṅgavijaya.

Vaidyanâtha, auteur de Mithyâcâra.

Çaṅkara, auteur de Çâradatilaka.

Çaṅkaradîkṣita, auteur de Pradyumnavijaya, fils de Bâlakṛṣṇa, petit-fils de Dhuṇḍirâja, sous le roi Sabhâsiṃha.

Çaṅkhadhara, auteur de Laṭakamelaka.

[Çâkalamalla, auteur d'Udârarâghava (en réalité poète épique)].

Çivajyotirvid, auteur de Muṇḍitaprahasana.

Çivasvâmin, auteur dramatique cachemirien, 2e moitié du IXe siècle.

> vâkpañcadvipadîçatâny atha mahâkâvyâni sapta kramâd
> vyakṣapratyahanirmitastutikathâlakṣâṇi caikâdaça
> kṛtvâ nâṭakanâṭikâprakaraṇaprâyân prabandhân bahûn
> viçrâmyaty adhunâpi nâtiçayitâ vâṇî Çivasvâminaḥ.
>
> *(Sûktimuktâv. citée Laghukâvyamâlâ III, p. 132, en note).*

Çukla Bhûdeva, auteur de Dharmavijaya, écrit à Delhi au XVIe siècle.

Çukleçvara, auteur de Pramâṇâdarça.

Çûdraka, auteur de la Mṛcchakaṭikâ.

Çeṣaçrîcintâmaṇi, auteur de Rukmiṇîharaṇa, écrit avant 1675.

Çrîkṛṣṇa kaviçekhara, auteur de Kuvalayavatî, écrit avant 1643.

Çrîkṛṣṇa miçra, auteur de Vîravijaya.

Çrînivâsa Atirâtrayâjin, auteur de Bhâvanapuruṣottama, fils de Bhavasvâmin et Lakṣmî, petit-fils de Kṛṣṇabhaṭṭâraka.

Çrînivâsa kavi, auteur de Lakṣmîsvayaṃvara.

Çrînivâsa dâsa, auteur de Maratakavallîpariṇaya, fils de Devarâjya.

Çrînivâsa Vedântâcârya ou Âcârya, auteur de Sudarçanavijaya, Uṣâpariṇaya, Rasollâsa.

Çrîvatsalâñchana, auteur de Râmodaya.

Sadâçiva, auteur de Pracaṇḍabhairava.

Sâmarâjadîkṣita, auteur de Çrîdâmacarita et Dhûrtanartaka, fils de Naraharidîkṣita.

Sîtârâma, auteur de Jânakîpariṇaya.
Sundarakavi, auteur d'Anaṅgamaṅgala.
Sundaradeva, auteur de Vinodaraṅga.
Sundaradeva, auteur de Muktipariṇaya, fils de Govinda.
Sundara miçra, auteur d'Abhirâmamaṇi (XVI-XVIIe siècle).
Subhaṭa, auteur de Dûtâṅgada.
Somila, devancier de Kâlidâsa.
Someçvaradeva, auteur de Râmâyaṇanâṭaka.

Hanumat, auteur de Mahânâṭaka.
Harijîvanamiçra, auteur de Vijayapârijâta, fils de Lallâmiçra
Haridâsa, auteur de Purañjana.
Harihara, auteur de Prabhâvatîpariṇaya.
Harṣa (°vardhana), auteur de Ratnâvalî, Priyadarçikâ, Nâgânanda, roi de Canoge, au milieu du VIIe siècle.
Hastimallasena, auteur de Bharatârjuna, Megheçvara, Maithilîpariṇaya, Añjanâpavanaṃjaya.

INDEX GÉNÉRAL

Nous avons réuni dans le même index tous les mots susceptibles de provoquer l'intérêt ou d'attirer l'attention, et nous les avons disposés dans l'ordre de l'alphabet français, *exception faite pour le* **Ç** que nous avons classé à la suite du C, en raison de son importance dans la transcription des mots sanscrits. Les *termes techniques* de la dramaturgie indienne sont imprimés en *italiques*. Le chiffre romain **II** renvoie à l'appendice.

INDEX

DES

PASSAGES TRADUITS DU SANSCRIT

I. PASSAGES TIRÉS D'ŒUVRES DRAMATIQUES

II. PASSAGES INCERTAINS OU TIRÉS D'AUTRES ŒUVRES

ADDITIONS ET CORRECTIONS

Nous croyons superflu d'indiquer les erreurs qui portent sur des caractères pointés ; elles sont pour ainsi dire inévitables dans un ouvrage de quelque étendue, surtout quand les mots sanscrits, au lieu de former un texte suivi, sont encadrés dans un texte de langue différente. Les indianistes corrigeront sans peine ces fautes, indifférentes au reste des lecteurs.

P. 51.	Çak. IV, 127, 14.	— Corrigez :	Çak. VI, 127, 14
58.	achevé	—	achevée
59.	*vikṣambha*	—	*viṣkambha*
68.	Mâlav. III, 30	—	Mâlav. III, 39
88.	*sâttvatî*	—	*sâtvatî*
90.	Mâlav. IV, v. 71	—	Mâlav. IV, v. 72
91.	*sâttvatî*	—	*sâtvatî*
93.	Ratnâv., 128 et 129	—	Ratnâv. v. 28 et v. 29.
96.	Irâvatî	—	Irâvatî
96.	Çak. VI, 145, 94	—	Çak. VI, 145, 4
101.	Çak. v. 110, 7	—	Çak. V, 110, 7
169.	Vidharba	—	Vidarbha
207.	Cakyamuni	—	Çâkyamuni
275.	Jusîement	—	Justement
390.	*apanîtâtiraskariṇî*	—	*apanîtâ tiraskariṇî*
Tome II, P. 1	(au titre) TEXTE	—	TEXTES

Note additionnelle sur la ***versification dramatique*** (I, 118, 119)

La *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft (XLIV)* a publié, depuis l'impression de notre ouvrage, un article important pour l'étude de la versification dramatique :

Metrische Sammlungen aus Stenzler's Nachlass, veröffentlicht von Dr. Kühnau. L'auteur y donne le dépouillement métrique complet de la Mṛcchakaṭikâ, des trois drames de Kâlidâsa, de Mallikâmâruta, des trois drames de Harṣa, de Pârvatîpariṇaya, Mudrârâkṣasa, des trois drames de Bhavabhûti, de Veṇîsaṃhâra, des trois drames sanscrits de Râjaçekhara, de Caṇḍakauçika, Mahânâṭaka, Prasannarâghava, Prabodhacandrodaya, Dhûrtasamâgama, Caitanyacandrodaya.

TABLE DES MATIÈRES

TOME SECOND

CHARTRES. — IMPRIMERIE DURAND, RUE FULBERT.

66. Le livre des parterres fleuris. Grammaire hébraïque en arabe d'Abou'l-Walid Merwan Ibn Djanah de Cordoue, publiée par J. Derenbourg. 25 fr.
67. Du parfait en grec et en latin, par E. Ernault. 6 fr.
68. Stèles de la XIIe dynastie au Musée égyptien du Louvre, publiées par A.-J. Gayet. Avec 60 planches. 17 fr.
69. Gujastak Abalish. Relation d'une conférence théologique présidée par le Calife Mâmoun. Texte pehlvi publié pour la première fois avec traduction, commentaire et lexique, par A. Barthélemy. 3 fr. 50
70. Études sur le papyrus Prisse. — Le livre de Kaqimna et les leçons de Ptah-Hotep, par Philippe Virey. 8 fr.
71. Les inscriptions babyloniennes du Wadi Brissa, par H. Pognon. Ouvrage accompagné de 14 planches. 10 fr.
72. Johannis de Capua directorium vitae humanae. Alias parabola antiquorum sapientium. Version latine du livre de Kalilâh et Dimnâh, publiée et annotée par J. Derenbourg, 2 fascicules. 16 fr.
73. Mélanges Rénier. Recueil de travaux publiés par l'École (section des sciences historiques et philologiques) en mémoire de son président Léon Renier. Avec portrait. 15 fr.
74. La bibliothèque de Fulvio Orsini. Contributions à l'histoire des collections d'Italie et à l'étude de la Renaissance, par P. de Nolhac. 15 fr.
75. Histoire de la ville de Noyon et de ses institutions jusqu'à la fin du XIIIe siècle, par A. Lefranc. 6 fr.
76. Étude sur les relations politiques du Pape Urbain V avec les rois de France, Jean II et Charles V, d'après les registres de la chancellerie d'Urbain V, conservés aux archives du Vatican, par M. Prou. 6 fr.
77. Lettres de Servat Loup, abbé de Ferrières. Texte, notes et introduction, par G. Desdevises du Dezert. 5 fr.
78. Grammatica linguae graecae vulgaris auctore S. Portio. Reproduction de l'édition de 1638, suivie d'un commentaire grammatical et historique, par W. Meyer, avec une introduction de J. Psichari. 12 fr. 50
79. La légende syriaque de saint Alexis, l'homme de Dieu, par Amiaud. 7 fr. 50
80. Les inscriptions antiques de la Côte-d'Or, par P. Lejay. 9 fr.
81. Le livre des parterres fleuris d'Abou'l-Walid Merwan Ibn Djanah. Traduit en français sur les manuscrits arabes, par M. Metzger. 15 fr.
84. Documents des archives de la chambre des comptes de Navarre, publiés par J.-A. Brutails. 6 fr.

BIBLIOTHÈQUE FRANÇAISE DU MOYEN AGE, publiée sous la direction de MM. G. Paris et P. Meyer, membres de l'Institut. Format petit in-8°.

I, II : Recueil de motets français des XIIe et XIIIe siècles, publiés d'après les manuscrits avec introduction, notes, variantes, etc., par G. Raynaud, suivis d'une étude sur la musique au siècle de saint Louis, par H. Lavoix fils. 18 fr.

III : Le Psautier de Metz, tome Ier, texte et variantes, publié d'après quatre manuscrits par F. Bonnardot. 9 fr.

IV, V : Alexandre le Grand dans la littérature française du moyen âge, par P. Meyer. 18 fr.

VI : Œuvres de Gautier d'Arras, publiées par E. Löseth, tome Ier, Éracle. 9 fr.

VII : — Les mêmes. Tome II, Ille et Galeron. 9 fr.

BREKKE (K.). Étude sur la flexion dans le voyage de saint Brandan, poème anglo-normand du XIIe siècle. In-8°. 1 fr. 50

CHRESTOMATHIE de l'ancien français (IXe-XVe siècles), précédée d'un tableau sommaire de la littérature française au moyen âge et suivie d'un glossaire étymologique détaillé. Nouvelle édition soigneusement revue et notablement augmentée, avec le supplément refondu par L. Constans. In-8°. 7 fr.

CONTES POPULAIRES DE LORRAINE, comparés avec les contes des autres provinces de France et des pays étrangers, et précédés d'un essai sur l'origine et la propagation des Contes populaires européens par E. Cosquin. Ouvrage couronné par l'Institut de France. 2e tirage. 2 vol. gr. in-8°. 12 fr.

DARMESTETER (A.). De la Création actuelle de mots nouveaux dans la langue française et des lois qui la régissent. Gr. in-8°. 10 fr.

ÉTIENNE (E.). La langue française depuis les origines jusqu'à la fin du XIe siècle. Tome I. Phonétique-Déclinaison-Conjugaison. Gr. in-8. 10 fr.

FLAMENCA (Le roman de), publié d'après le manuscrit unique de Carcassonne, avec introduction, sommaire, notes et glossaire par P. Meyer. Gr. in-8°. 8 fr.

GODEFROY (F.). Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IXe au XVe siècle, composé d'après le dépouillement de tous les plus importants documents, manuscrits ou imprimés, qui se trouvent dans les grandes bibliothèques de la France et de l'Europe, et dans les principales archives départementales, municipales, hospitalières ou privées.

Paraît par livraisons de 10 feuilles gr. in-4° à trois colonnes au prix de 5 fr. la livraison L'ouvrage complet se composera de 100 livraisons.

KAWCZYNSKI (M.). Essai comparatif sur l'origine et l'histoire des rythmes. In-8°. 5 fr.

LOTH (J). Chrestomathie bretonne (armoricain, gallois, cornique), première partie. Breton-Armoricain. Gr. in-8°. 10 fr.

MÉMOIRES de la Société de linguistique de Paris. Tomes I à VI et VII, 1er fascicule. 150 fr.

MEYER (P.). Documents manuscrits de l'ancienne littérature de la France, conservés dans les bibliothèques de la Grande-Bretagne. Première partie. Londres (Musée britannique), Durham, Edimbourg, Glascow, Oxford (Bodléienne). 1 vol. in-8°. 6 fr.

MOREL-FATIO (A). La Comedia espagnole du XVIIe siècle. Cours de langues et littératures de l'Europe méridionale au Collège de France. Leçon d'ouverture. In-8°. 1 fr. 50

— Études sur l'Espagne, 2e série : Grands d'Espagne et petits princes allemands, d'après la correspondance inédite du comte de Fernan Nuñez avec le prince Emmanuel de Salm Salm et la duchesse de Béjar. 1 vol. pet. in-8°. 5 fr.

MYSTÈRE (le) de la Passion d'Arnoul Greban, publié d'après les mss. de Paris, avec une introduction et un glossaire par G. Paris et G. Raynaud, 1 fort vol. gr. in-8° à 2 col. 12 fr.

PARIS (G). Étude sur le rôle de l'accent latin dans la langue française. In-8°. 4 fr.
— Dissertation critique sur le poème latin du Ligurinus attribué à Gunther. In-8°. 2 fr.
— Les contes orientaux dans la littérature française du moyen âge. In-8°. 1 fr.
— Grammaire historique de la langue française. Cours professé à la Sorbonne en 1868. Leçon d'ouverture. 1 fr.
— Les Chants populaires du Piémont, In-4°. 2 fr. 50

PARMENTIER (L.). Les substantifs et les adjectifs en ΕΣ dans la langue d'Homère et d'Hésiode. Gr. in-8°. 5 fr.

RECUEIL d'anciens textes bas-latins, provençaux et français, accompagnés de deux glossaires et publiés par P. Meyer. 1re partie : bas-latin, provençal. Gr. in-8°. 6 fr.
— 2e partie : vieux français. Gr. in-8°. 6 fr.

RICHTER. Les jeux des Grecs et des Romains. Traduit par A. Bréal et M. Schwob. In-18 jésus, orné de 29 gravures. 3 fr.

SCHELER (A.). Dictionnaire d'Étymologie française d'après les résultats de la science moderne. 3e édit. revue et augmentée. In-4°. 18 fr.

SCHWOB (M.) et **GUIEYSSE** (G.). Étude sur l'argot français. Gr. in-8. 1 fr. 50

SONIOU BREIZ-IZEL. Chansons populaires de la Basse-Bretagne recueillies et traduites par F.-M. Luzel, avec la collaboration de A. Le Braz. *Soniou* (poésies lyriques), 2 vol. in-8°. 16 fr.

TIMMERMANS (A.). Traité de l'onomatopée, ou clef étymologique pour les racines irréductibles. In-8°. 4 fr.

VIE (la) de saint Alexis, poème du XIe siècle. Texte critique par G. Paris. Petit in-8°. 1 fr. 50

REVUE CELTIQUE fondée par M. H. Gaidoz et publiée sous la direction de M. H. d'Arbois de Jubainville, membre de l'Institut, avec le concours de MM. J. Loth, E. Ernault, et de plusieurs savants des Iles Britanniques et du Continent. — Prix d'abonnement : Paris, 20 fr.; départements et Union postale, 22 fr.; édition sur papier de Hollande : Paris, 40 fr.; départements et Union postale, 44 fr.

REVUE DE PHILOLOGIE FRANÇAISE ET PROVENÇALE (ancienne Revue des patois). Recueil trimestriel publié par L. Clédat. — Prix d'abonnement : France, 15 fr.; Union postale, 17 fr.

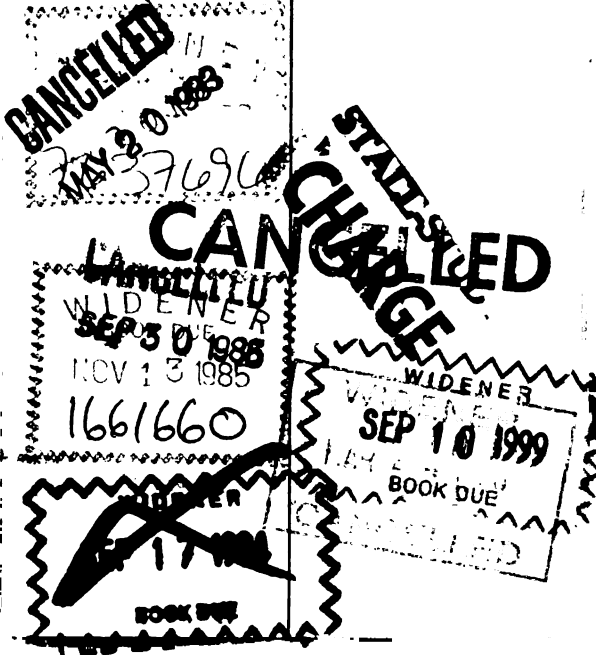
ROMANIA, recueil trimestriel consacré à l'étude des langues et des littératures romanes, publié par MM. Paul Meyer et Gaston Paris. — Prix d'abonnement : Paris, 20 fr.; départements et Union postale, 22 fr.

LE MOYEN AGE, Bulletin mensuel d'histoire et de philologie, dirigé par MM. A. Marignan et M. Wilmotte. — Prix d'abonnement : France, 8 fr.; Étranger (Union postale), 9 fr.

Aucune livraison de ces recueils n'est vendue séparément.

Chartres. — Imprimerie Durand.

livraison
5 fr.
Breton-
10 fr.
150 fr.
lans les
urham,
6 fr.
ires de
1 fr. 50
l'après
Salm
5 fr.
intro-
12 fr.
4 fr.
2 fr.
1 fr.
eçon
1 fr.
. 50
Hé-
fr.
res
fr.
fr,
13


CANCELLED
CANCELLED
CHARGE
WIDENER
NOV 13 1985
1661660
WIDENER
SEP 10 1999
BOOK DUE